إلى .. كاتبينا . !

● رجاء إلى الكاتبين لكي نستطيع نشر البحوث.. التي توجه إلى ـ علامات ـ ، ولكي تستوعب "علامات".. في كل جزء يصدر أكثر عدد ممكن مما يرد إلينا، من أجل كسر حدة.. الإنتظار الطويل قبل ظهور البحث.

من أجل ذلك، ولأن علامات ـ فصلية ـ ، نرجو ألا تطول البحوث.. التي يفضل بها أصحابها، وقد اختاروا "علامات " للنشر.. نرجوهم أن يتعاونوا معنا ، بأن تكون البحوث في حدود ، عشرين (٢٠) صفحة " فولسكاب "، لكي نستطيع الوفاء بالتزاماتنا في النشر. وسوف " نؤجل " البحوث الطوال ، وقد يطول الانتظار، ونحن معذورون ، مع الشكر والتقدير.

● جمادى الأولى ١٤١٨ هـ

● سبتمبر ١٩٩٧ م

عبدالفتاح أبو مدين

نوافذ.. دورية للترجمة

احتلت الترجمة موقعاً بارزاً في اهتمامات المثقفين مذ أدرك الإنسان أن الثقافة لا تنمو إلا بالحوار مع الآخر ؛ وأن هذا الحوار لا يتحقق إلا من خلال فهمه واستيعابه ؛ وأن الثقافة لا تنمو كذلك إلا من خلال جهد إنساني يتكامل بمشاركة المفكرين والمثقفين على اختلاف شعوبهم واتجاهاتهم. ولذلك كله ارتبط ازدهار الثقافة بازدهار حركة الترجمة عبر التاريخ ؛ وتزايد هذا الاهتمام بتزايد الدراسات النظرية والاكاديمية المتلاحقة التي استفادت من نظريات الاتصال وثورة المعلومات ؛ وتحوّل العالم إلى قرية كونية لم يعد يليق بالإنسان أن يجهل ما يجري في أي ركن فيها.

غير أن الترجمة التي تبدأ بعمل فردي يحركه الحماس وتكرّسه الرغبة في دعم الثقافة والانفتاح على الآخر ؛ لا يمكن لها أن تحقق ثمارا إلا إذا تحوّلت إلى عمل مؤسساتي يعمل وفق نظام محدّد ؛ ويلقى الدعم الذي من شأنه أن يحيط كثيرا من العوائق والمثبطات التي يمكن أن تعترض الجهد الفردي أو تؤدي إلى إحباطه.

من هنا جاء تفكير نادي جدّة الأدبي الثقافي في اصدار دورية تهتم بالترجمة ؛ سواء على مستوى التنظير أو مستوى الابداع ؛ وهو تفكير يتساوى مع اهتمام النادي بالترجمة وما عبر عنه هذا الاهتمام من

عناية بنشر عدد من الدراسات المترجمة عن اللغات الأخرى، وقد وجدنا اهتماما مماثلاً لدى زملائنا في الأندية الأدبية الأخرى حينما تضمن المؤتمر الثالث عشر للأندية الأدبية الذي عقد مؤخراً في تبوك إشارة إلى ضرورة الاهتمام بهذا المجال. وقد أسعد زملاءنا أن ذكرنا لهم أننا بصدد إصدار دوريّة خاصة بالترجمة ؛ وأن عددها الأوّل على وشك أن يلتقي بقرائه.

من هنا جاء اصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة لدورية نوافذ التي تجيء امتداد للإحتفاء العالمي بالترجمة في بعديها النظري والتطبيقي ليطل منها القارىء العربي فاعلا ومتفاعلاً مع آداب وثقافات العالم ؛ ولتغطي جزء من التطورات المتلاحقة في حقول الترجمة الأدبية من مختلف لغات العالم إلى اللغة العربية..

ولعلنا إذ نعلن لقارئنا صدور العدد الأوّل من هذه الدورية متزامناً مع هذا العدد من العلامات نجدها فرصة مواتية لكي نشكر الزملاء الذين تولون تحرير هذه الدورية... وهم الدكتور عبدالعزيز سبيل ؛ والدكتور محمد الشوكاني ؛ والأستاذ صالح بدره.. من جامعة الملك عبدالعزيز ؛ إضافة إلى الزميل سعيد السريحي عضو مجلس إدارة نادي جدّة الأدبي الثقافي ، وعضو تحرير علامات. كما نجدها فرصة ملائمة كذلك لدعوة أصدقائنا من مختلف أرجاء العالم العربي ، لدعم هذه الدورية بعطاءاتهم في مجال الترجمة إبداعاً وتنظيراً ؛ مؤكدين لهم ان رهاننا عليهم هو رهاننا على مستقبل هذه الدوريّة ؛ وأن تجربتنا معهم في علامات تؤكد لنا أننا لن نخسر هذا الرهان بإذن الله.

أسرة التحرير

في انتظار ما لا يجيء

مدخل لقراءة أعمال الشابي النثرية

سعيد مصلح السريحي

بين الأربعاء الأول من يناير والخميس السادس من فبراير كتب أبو القاسم الشابي مذكراته، وبين هذين اليومين عبرت هذه المذكرات ثلاث مراحل كانت في أولاها أدبا خالصاً وفي الثانية حديثا عن الأدب وفي الثالثة انتهت لأن تكون خروجاً عن الأدب[1] كما يراه صاحبها وبولوجها هذه المرحلة اعلنت نهايتها وصمت الكاتب.

والفرق بين أول المذكرات وآخرها جلي، لا من حيث الموضوع الذي تتناوله هذه المذكرات فحسب بل من حيث اللغة والبناء كذلك، ولعلنا لا نحتاج إلى كبير عناء لكي نلمح في المذكرة الأولى من حيث عالمها ولغتها وبناؤها امتدادا لبناء القصيدة عند الشابي فإذا ما ضممنا ذلك إلى ما نطمئن إليه من أن هذه المذكرة جاءت ممثلة للنموذج الذي أراد الشابي أن يختطّه لنفسه في الكتابة بحيث اختار للبدء بها توقيتا يتوافق مع اليوم الأول في الشهر الأول من العام الأول لعقد جديد هو عقد الثلاثينات مما يعني أن هذه البداية جاءت نتيجة مخاض سبقها وتصوّر لها في هيئة مشروع وذلك من شأنه أن ينزع عنها طابع الصدفة والعفوية وآلية الكتابة إذا ضممنا ذلك كله إلى بناء المذكرة الأولى ولغتها وعالمها كان لنا أن نركن إلى شيء من اليقين إلى أن الشابي أراد لمذكراته أن تكون كتابة ابداعية تجيء امتداداً لتجربته الشعرية لا أن تكون سجلاً لوقائع الحياة اليومية وملابساتها وما ينبث فيها من صورٍ كان يراها " سخيفة وعادية "[2].

المياومة التي أراد أن يتخذها الشابي محرّضاً له على الكتابة لم

تكن، كما تكشف عنها المذكَرة الأولى، تسجيلاً للعالم من حوله أو قراءة له بقدر ما كانت قراءة للذات المنكفئة على نفسها المعزولة عن العالم وسط العالم، لم تكن المياومة خروجاً عن الشعر بقدر ما كانت محاولة لفتح نافذة أخرى على الشعر.

كانت مشكلة الشعر عند الشابي أنه لا يساعفه بالقدوم متى ما أراده إذ يجيئه، كما يقول، في حالة " النوبة " يهيء لها نفسه فتجيء. أو لا تجيء.. يقول : " اعتزمت الذهاب إلى حديقة البلفدير صحبة رفيق لي فبريت القلم وأعددتُ القرطاس وتأبطتُ كتاباً لما عسى أن تحدّثني به النفس من أفكار أو يفيض به القلبُ من عواطف لأنني لا أعلم متى تطغى عليّ الخواطر وتزدحم عليّ الذكر وتنهال عليّ الأفكار انهيالاً "[٣].

كان أبو القاسم الشابي يشكو من انقطاع الشعر عنه كما كتب في إحدى رسائله : " أما الشعر فقد لبثتُ نحو عشرين يوماً لا يخفق في نفسي شدوه أو غناؤه... إني منذ عام أصبحت ألبث الشهر والشهرين لا يتحرّك في نفسي صوت ولا صدى "[٤].

لذلك جاءت المذكرات لتكون بديلاً لصمت الشعر وتمنّعه ولهذا أراد لها الشاعر أن تكون متحركة في نفس الآفاق التي يتحرّك فيها شعره، كأنما التزام المياومة خروج عن الوقوع تحت سلطات غمرات الشعر ونوباته وذهاب إلى الشعر بدل اعداد الأوراق وبري الأقلام وانتظار ما لا يجيء.

ولعلنا نلحظ أن المذكرة الأولى جاءت بعد انقطاع للشعر وعن الشعر زاد على الشهرين إذ أنّ آخر قصيدة كتبها قبل بدئه في المذكرات كانت بتاريخ ٢٩ اكتوبر ١٩٢٩[٥] والشهران فترة دالة بالنسبة للشابي إذا ما نظرنا إليها في ضوء شكواه الآنفة الذكر.

ويمكننا أن نتحقق من هذه الشكوى إذا ما لاحظنا أن الشابي الذي كتب سنة ١٩٢٧ اثنتي عشرة قصيدة وكتب سنة ١٩٢٨ أربع عشرة قصيدة لم يكتب سنة ١٩٢٩ سوى ستَ قصائد(٦) ولذلك دلالته عند شاعر اتخذ الشعر لديه صورة تفجّر الينبوع وهو يستشعر خطوات الموت تزحف.

وبإمكاننا إضافة إلى كل ما سبق أن نلحظ أن كتابة المذكرات جاءت أثناء ما يمكن أن نطلق عليه فترة البيات الشتوي التي مرَ بها الشابي ما بين اكتوبر ويناير ١٩٢٩ - ١٩٣٠ كما مرّ بها من قبل حينما لم يكتب شيئاً من الشعر ما بين اكتوبر ويناير من العام الذي سبق.

إن تجربة صمت اكتوبر ١٩٢٨ - يناير ١٩٢٩ والشكوى من الشعر الذي لا يساعف أتيَه الشاعر كما يهوى فتقتا تجربة المذكرات لتكون بديلاً عن الشعر أو هامشاً يكتب علىَ دفتره ولذلك جاءت مشغولة بنفس همومه ومداراته متلبَسة بلغته متخذة شكل بنائه(٧).

المذكرة الأولى

تؤسس المذكرة الأولى عالمها من خلال العلاقة المتداخلة بين الذات والعالم ولذلك تتخذ من ضمير المتكلم المفرد ركناً لها تنطلق منه فيتواتر هذا الضمير ليشكّل فاعلاً دلالياً للنص يكشف عن الهيئة التي تكون عليها الذات وسط العالم حيناً (في سكون الليل. ها أنا جالس وحدي " والفعل الذي تنهض به تجاه هذا العالم حيناً آخر (ها أنا أنظر) :

- في سكون الليل ها أنا جالس وحدي..

- أنا جالسٌ وحدي في سكون الليل...
- ها أنا أنظر إلى غيابات الماضي...
- ها أنا أنظر فأرى...
- ها أنا أنظر..
- ها أنا أنظر فلا أجد شيئاً مما رأيت..
- ... أنا في وحدتي وانفرادي في سكون الظلام

وعزلة الضمير المنفصل " أنا " عن فعله وصفته تجسيد للوحدة والانفراد على مستوى تركيب الجملة في النص، والهاء التي يرى النحاة أنها للتنبيه يمكن لنا أن نرى فيه آهة جريح يبحث في اللغة عن الأحرف التي تليق بشجاه.

وإذا كانت الجملة الأولى هي فاتحة النص والجملة الأخيرة هي آخر جملة فيه كان لنا أن نذهب إلى أننا أمام نصٍ اتخذ هيئة البناء الدائري الذي ينتهي فيه إلى النقطة التي يبدأ بها وهو البناء الذي نجده في بعض النصوص التي كتبها في الفترة التي سبقت كتابة مذكراته أو لحقت بها ؛ ففي نص (أكثرت يا قلبي فماذا تروم)[٨] يقول :

- يا قلبي الدامي إلام الوجوم (فاتحة النص)
- يا قلبي الدامي إلام الوجوم (البيت السابع)
- يا قلبي الداجي إلام الوجوم (البيت الثالث عشر)
- يا قلبي الدامي وماذا الوجوم (البيت الأخير)

وفي نص (يا موت)[٩] :

- يا موت قد مزّقت صدري

وقصمت بالأرزاء ظهري (فاتحة القصيدة)

- يا موت قد مزّقت صدري

وقصمت بالأرزاء ظهري (فاتحة المقطع الثاني)

- يا موت قد مزّقت صدري

وقصمت بالأرزاء ظهري (فاتحة المقطع الأخير)

وفي (صفحة من كتاب الدموع)[١٠] :

- غنّاه الأمس وأطربه

وشجاه اليوم فما غده (البيت الأول)

- غنّاه الأمس وأطربه

وشجاه اليوم فما غده (البيت الأخير)

وبناء الكتابة على هذا النحو يعني دورانها على نفسها في محاولة لتحقيق ذاتها باعتبارها كتابة لا تنشغل بموضوعها بقدر انشغالها بكاتبها ولذلك تنتهي حيث بدأت في حالة من العدمية : (.. أنظر فلا أجد شيئاً مما رأيت لقد ذهبوا كلّهم إلى الم الموت البعيد)[١١] الكتابة تدور على نفسها لأنها تستقدم كائناتها من عالم الموت وتشيعهم كذلك إلى عالم الموت ويبقى الكاتب بعد ذلك في وحدته وانفراده يتقدّمه سكون الليل في البدء ويتقدّم على سكون الظلام في الخاتمة.

حينما تجيء المذكرة الأولى وفق هذا البناء وتتحرّك في هذه الدوائر فإن ذلك يعني أنها ليست سوى قصيدة تخلّت عن أوزانها وقوافيها، أو أنها بديل لقصيدة تعصّت على الامتثال.

تبدأ المذكرة بسكون الليل وتنتهي بسكون الظلام وكلا السكونين محراك لصخب النفس التي تروح تنقّب في ماضيها عن عالم صاخب ممتلىء بالحركة والحياة تخترق به السكون الجاثم حولها :

- رسوم غامضة مضطربة كأمواج البحر..
- ... أحلاماً تغرّد كطيور الغابات
- ... مضحاكة كقبرة الحقول
- ... مترنمين بتلك الغابات الطاهرة
- .. ضفاف الانهار الهادرة..
- .. يحادثني بصوته الهادىء الرزين

وحينما يلح علي أن المحادثة بالصوت، مع أن ذلك مفهوم ضمناً، فإن ذلك يؤكّد دلالة استحضار الصوت كصوت لمقاومة هذا السكون واختراقه.

الثنائية [الماضي / الحاضر] التي يدور عليها النص تتجسّد باعتبارها ثنائية ماضي الذات / حاضر العالم في الوقت الذي نأخذ فيه شكل ثنائية الصخب / السكون وعلى نحو أدق صخب الذات / سكون العالم، والسكون سكون موت والصخب صخب حياة مما يجعلنا أمام ثنائيات متوازية :

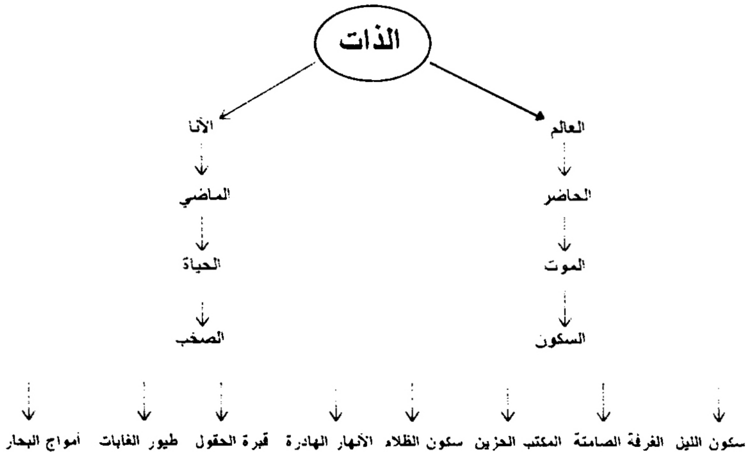
الذات	/	العالم
الصخب	/	السكون
الماضي	/	الحاضر
الحياة	/	الموت

والحياة والموت هنا على غير ما نفهمه من الموت والحياة فهما يأخذان شكلاً خاصاً حينما يكون الموت سمةً لحياة العالم حول الذات وتكون الحياة قادمة من ذكريات الذات عن الذين طواهم الموت، الموت هنا ينبع من الحياة والحياة تنبع من الموت.

بإمكاننا عندئذ أن نقول إن الذات التي تزعم عزلتها عن العالم هي الذات التي تحيل العالم إلى صحراء تتسم بموت ساكن كما أنها هي الذات التي تنبش قبور الماضي حتى تتفتّح عن حياة صاخبة، الذات التي تقلّب الزمان فتستحضر الماضي حتى يضجَ بالحياة وتغيّب الحاضر حتّى يطويه الموت.

إن ثنائيات الماضي والحاضر والموت والحياة والصخب والسكون والعالم والذات تؤول جميعها في حقيقة الأمر إلى وحدة واحدة هي الذات والذات وحدها.

ولكي نكون أكثر دقة فإن علينا أن نتجاوز بهذه الذات المفهوم النفسي فتكون هي الذات الكاتبة ويكون همها الحقيقي العثور على مادتها للكتابة التي تقلّب من أجلها الأزمنة والأحوال جميعها.



وبين سكون الليل وسكون الظلام ينفتح النص وينغلق كاشفاً عن أبعادٍ تكمن خلف دلالة الليل ودلالة الظلام، فالليل بسكونه وصمته وحجبه للرؤية وعالم الأعيان يصبح موطناً لتحرّك الأشباح والأرواح، ويمنح فرصة مواتية لاستحضار الماضي بحيث تصبح الرؤيا بديلاً للرؤية والبصيرة بديلا للبصر، أما الظلام فهو حالة عدميّة تنمحي فيها الرؤية والرؤيا معاً وتنطمس بها البصيرة البصر كلاهما، لذلك كان سكون الليل فاتحة للنص وسكون الظلام خاتمة له على مستوى الرؤيا وعلى مستوى تركيب اللغة كذلك من حيث علاقات التقديم والتأخير في أول جملة النص وآخر جملة فيه :

فاتحة النص : في سكون الليل ← ها أنا جالس

فاتحة النص : أنا في وحدتي وانفرادي ← في سكون الظلام

ليس قبل سكون الليل شيء وليس بعد سكون الظلام شيء. كأنما الليل حياة للنفس / الكتابة، والظلام موت للنفس / الكتابة.

ويبدو فضاء النص متفاوتاً بين الحاضر والماضي فهو في الحاضر منغلقاً على نفسه لا نكاد نرى فيه غير الغرفة الصامتة والمكتب الحزين يلفهما سكون الليل وسكون الظلام بينما ينفتح في الماضي على العالم من حوله فتتراءى فيه غيوم الربيع وأنسام الصباح وأمواج البحار وأوراد الجبل وتنمو فيه الأعشاب وتتفتح الورود ويبدو فيه الأصدقاء يتراكضون حالمين والحبيبة وهي ترنو بعينيها الحالمتين والأب وهو يتحدّث بصوته الهادىء الرزين.

والنص بذلك كلّه يبدو فقيراً في حاضره غنياً في ماضيه، أو هو فقير بحاضره غني بماضيه على مستوى مفرداته وتراكيبه وصوره

وأخيلته، النص تنغلق عنه اللغة في الحاضر ويمنحه الماضي لغةً ثريّة متفتحَة، الحاضر سكونٌ على مستوى الكتابة كذلك بينما الماضي هو الصخب، الماضي هو مصدر مادة الكلام.

من هنا تصبح الكتابة فعلاً متعلقاً بالماضي، حدثاً قادماً من الماضي، المذكَرات تؤسس نفسها في المذكرة الأولى باعتبارها تاريخاً للماضي وبذلك تؤسس لموتها لإنها تنقض نفسها باعتبارها يوميات، المذكّرات تتأسس منذ بدايتها باعتبارها ذكريات وبذلك تؤسس لحياتها وموتها معاً.

المذكَرات في جوهرها حينما تأخذ شكل اليوميات تكون احتفاءً بالحاضر، إمساك الحاضر قبل أن يزول، كتابته قبل أن يصبح ماضياً، والذَكريات احتفاء بالماضي، المذكَرات اعتدادٌ باليومي والبسيط والمعاش، والذكريات اغضاء عن اليومي والبسيط والمعاش، المذكرات هي الحاضر مكتوباً والذكريات هي الماضي مستحضراً.

مأزق المذكرات

حينما أراد الشابي أن يكتب مذكراته كتب ذكرياته ولذا ولدت هذه المذكرات وهي تحمل في داخلا مأزقها، مأزق الاعتداد الظاهر بالحاضر في الوقت الذي يتمّ فيه تجاوزه على مستوى الرؤيا والكتابة إلى الماضي. لم يكن اليوم الاول من الشهر الأوّل من العام الأول من عقد جديد أكثر من مناسبة للتذكَر، لم يكن هذا التاريخ الموغل في الدقة والتحقيق أكثر من نافذة على زمنٍ غير قابلٍ للدقة والتحقيق، لم يكن هذا

المعلوم غير نافذة إلى المجهول في حقيقة الأمر، والتاريخ الذي يتصدر صفحة المذكرة لا يعني أكثر من التاريخ الذي يذيّل القصائد الشعرية، إنه موعد للكتابة، موعد وقت الكتابة واعدها فيه فجاءت أو قرّر أن يذهب إليها فيه.

هذا المأزق هو الذي جعل من مذكرات الأيام التي تلت تبدأ مفعمة بالشكوى المريرة من أن ليس هنالك ما يستحق " الذكر والتعليق " وان الحياة مليئة بالسخف :

- هي صورة سخيفة من رسوم الحياة، وهل في الحياة غير السخف[١٢] [٢ يناير]
- أستعرض حوادث هذا اليوم لعلّي أجد فيها ما يستحق الذكر والتعليق، فلا أجد شيئاً يلفت النظر، وإنما هي حوادث سخيفة عادية لا تقف عندها النفس، ولا تثير الوجدان[١٣] [٣ يناير]
- ليس لديّ ما أكتبه اليوم عن نهاري هذا. ولعلّ خيراً لي أن أذهب إلى فراشي وأنام، لأنسى في عالم الأحلام مشاهد هذ الوجود السخيف وألاد القلب المرّة الموجعة[١٤] [١٢ يناير]

ولعلّ من علامات هذا المأزق توقف الكاتب عن الانتظام في كتابة يومياته فبعد أن استمرت تسعة أيام متوالية توقف عن الكتابة ليومين ثم يكتبها حيناً ويهملها حيناً آخر ثم ينقطع عنها عند بلوغ اليوم السادس من شهر فبراير.

ومما يؤيّد الاحساس بهذا المأزق تلك النهاية المبتورة التي وصلتنا بها مذكرة اليوم الأخير وكأن صاحبها لم يحفل باستكمالها

فصدف عنها صدوفاً كاملا وهذه المذكرة الأخيرة تحمل في داخلها علامتين على النهاية أولها وصف صاحبها لها بأنها ليست أدبا والثانية أنه لا يجد وقتا لكتابتها أو " فكرا لاستحضار صورها " :

• صور كثيرة متباينة في هذا اليوم وليلته. ولكن أين هو الفكر الذي يستطيع استحضارها..... وجاء الأخ زين العابدين وأنا أكتب فحياه اخي واقتحم البيت ولما رآني أكتب وقف في الباب يتاملني، ولكنني لم أنتبه له رغم وقوفه وتحية أخي إليه. ولم أشعر إلا وصوت يقول :

" لا أراك إلا تكتب أدبا. أليس كذلك "

فالتفتَ، فإذا به الأخ زين العابدين.

فقلتَ له : لا أكتب أدباً الآن، ولكنني أكتب مذكرات.

فقال : وهل تجد الوقت الكافي لكتابتها ؟

فقلت : أجده يوماً ولا أجده آخر.

ثم جلسنا وتحدثنا أحاديث شتى من بين ما حدثني به أن المحدث، ويعني به نفسه. قد شرع في قصتين رائعتين : إحداهما تتوقف على زورة إلى نابل حتى يرى الشخص أو ينظر العذارى اللواتي يسنين الماء في البساتين. والأخرى تتعلق بفكرة الزواج والمرأة التي كثيراً ما كانت سلعة تباع في سوق المطامع والشهوات. وخلاصتها[١٥]..

هكذا تنتهي المذكرات نهاية مبتورة فهل بإمكاننا أن نزعم أن الشابي قد أحجم عن تلخيص القصة التي أشار إليها لأنه أدرك أن تلخيص القصة قتل لها وأنه كذلك قد أحجم عن مواصلة كتابة المذكرات لأنه أحسَ أنَ كتابتها قتل للأدب، وأن الكتابة التي اختارها بديلاً للشعر عند تأبيه قد انتهت إلى غير ما أرادها له.

إن الشّابي الذي كان يحتال على حوادث اليوم والليلة لينتزع منها ما يليق بالكتابة والتعليق وجد نفسه محمولاً في آخر الأمر على كتابة أحداث يوميّة تتعلق بالبحث عن بابور لتسخين السحور وما يمكن أن يتعلّق بهذه الأحداث من خلافات تبلغ حدّ الشتائم :

• .. إنك نسيته خارجاً يا مجنون.. لا تقل أدخلته يا كلب... اسكت يا كذّاب... اندفعت عليه ضرباً وشتماً(١٦)..

وذلك كلّه أدخل في باب " الحوادث السخيفة العاديّة التي لا تقف عندها النفس ولا تثير الوجدان، ولا تستحق الذكر والتعليق " كما كان يقول الشابي في اليوم الثالث من مذكراته. ولذلك كلّه توقف الشابي عن كتابة هذه المذكرات بعد أن أفضى به مأزقها إلى ما أفضى به إليه.

موقف النفي

لم يكن الشابي إذا محايداً في كتابة مذكراته، لم يرد منها أن تكون سجلاً أميناً لوقائع يومه وليلته. لم يرد لها أن تكون شاهداً بقدر ما أراد لها أن تكون مشهوداً عليها، شرع في كتابتها لتكون نصا ابداعيا يكتب على هامش تجربته الشعريّة فيجيء مصدّقاً لما بين يديه من هذه التجربة يعلن من خلالها موقفه من الحياة وهو موقف يستهدف نفي هذه الحياة ولذلك كان الالحاح على ما ينبث في جوانبها من سلبيات وتقلّبات تبدأ بالعصف بالناس وتنتهي بالعصف بالنفس لامسةً كل شيء في طريقها حتى لا تنجو منها أحوال الطقس ولذلك أيضاً راح يسم أحداثها بالسخف والعادية فإذا ما قارب هذه الأحداث قاربها بشيء من التعفّف

حينما تتعلَق بما يعرض لـه مـن شـؤون وشـجون تتصـل بمجـالات تعلّمـه وعمله وكتاباته.

كان الشابي يتعلَق بالماضي الحالم من أجل نفـي الواقـع الصلـد، وكان يترصد الطبيعـة الجميلـة الساحرة ليـذم المدينـة التـي كرههـا وملّ ضجّتها الخاويـة وكـان يتوقـف أمـام زرقـة السـماء الصافيـة وشمسـها المشرقة لينال من الغيوم السود التـي تـتراكض مـن أقـاصي الأفـق، كـان أبوالقاسم الشابي يقيم الأشياء من حوله أزواجاً متقابلة لا لتتكامل وإنمـا ليتحقَـق مـن خـلال هـذا التقـابل مـا كـان يـترامى إليـه مـن نفـي الشـيء لنقيضه.

الشابي نـاقداً

من هذا المنطلق يكون بإمكاننا مقاربة أهـم عمـل نـثري للشـابي تمثَل في محاضرته ألقاها عام ١٩٢٩ عن الخيـال الشـعري عنـد العـرب، تلك المحاضرة التي صدرها بكلمة تكشف عن توتّر علاقته بموضوعـه إذ وضعها في إطار الصراع بين الماضي والمستقبل حين قال : لقد أصبحنـا نتطلّـب حياة قويـة مشـرقة ملؤهـا العزم والشباب، ومـن يتطلـب الحيـاة فليعبد غده الذي في قلب الحياة... أما من يعبد أمسـه وينسـى غـده فهـو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة.

وإذا ما وضع الدرس النقدي في هذا الإطار الذي تتنازعه الحياة والموت ويتوزّعه الماضي والمسـتقبل وتحـدّد العلاقـة بيـن حالـة وسـمت بالعبودية المفضية إلى موت الأمس أو العبودية المشرفة على حياة الغد

فإن علينا ألا ننتظر من هذا الدرس استقامة النهج ودقة المنهج العلمي إذ أنه سيكون موجَهاً لخدمة غاياته التي يترامى إليها وأهدافه التي اختطها من وراء مخاطبة حماس الفتوَة في الشباب ودعوته " إلى أن يسلك بالأدب التونسي سبيل الحياة الجميل المحفوف بالأوراد والزهور "[١٨].

وإذا كانت المذكرات تنطلق من الذات لنفي العالم أو تنطلق من الماضي الخاص لتنفي الحاضر العام فإن محاضرة الخيال الشعري عند العرب تنطلق من تصوَر للغدِ المأمول لكي تمارس من خلاله نفي الماضي، ومع ذلك فإن نفي الماضي لم يكن خالصاً مما أفضى إلى اضطراب واضح بين المقدمة التي كتبها عن نشأة الخيال والفصول التي تلتها عن الخيال عند العرب.

الغد المأمول هذا مزيج من شعرية اللغة العربية التي انطلق منها أبو القاسم في بحثه والمنجز الشعري عند الآخر الغربي الذي مايفتأ يحيل إليه كلَما أراد المقارنة والموازنة.

أكَد أبو القاسم في مقدَمته على أن الانسان شاعرٌ بطبعه، في جبلته يكمن الشعر وفي روحه يترنم البيان، وتساءل : أي إنسان لا يهتاجه النظر الساحر والمشهد الخلاق وأي امرىء لا يستخفَه الجمال في أي مظهر من مظاهره وفي أيةّ فتنةٍ من فتنه[١٩].

وإذا كان الانسان كذلك أعوزته الألفاظ في التعبير عما يجيش بنفسه من فكر وعاطفة وشعور وليد ولذلك يكون لجوؤه للخيال لا باعتباره مجازاً وإنما باعتباره حقيقة[٢٠] مما يجعل الشعر الذي يتأسس على الخيال منغرساً بالقوَة في قلب اللغة. وفي سبيل ذلك راح الشابي

يتمثل بعدد من تراكيب العربية مثل (ماتت الريح) أو (أقبل الليل) و(ابنة الجبل) وبعض المفردات مثل (الريح) و(الصدى).

غير أن الشابي حينما أراد أن يحكم على العقلية العربية والروح العربية حكم عليها من خلال ما وقف عليه من شواهد الشعر وشظايا الأساطير دون أن يأخذ في اعتباره أنها هي العقلية والروح التي يمكن أن تكون اللغة نفسها شاهداً عليها.

إن الماضي عند الشابي في هذه المسألة يتحوّل إلى ماض وماضٍ للماضي وإذا كان الشعر والأساطير هما الماضي الذي يحاول نفيه فإن اللغة هي ماضي الماضي الذي لا يجد مناصاً من الانتصار له باعتبارها أنها هي وسيلته وأداته في تجربته الشعرية والتجربة التي يبشر بها ويحاول أن يستنهض نحوها حماس الشباب وفتوّته.

العقلية العربية أو الروح العربية تبدو لديه متمثّلة فيما حكم عليه من شعر للقدماء دون أن يدخل في تكوينها جوهر اللغة كما بسطه في مقدّمته التي كانت ترسم للبحث خطاً آخر أكثر موضوعية وحداثة. وذلك هو ما عنيناه حينما أشرنا إلى أن ثمة اضطراب واضح بين مقدمة البحث ومتنه. وذلك كذلك ما عنيناه حينما قلنا إن نفي الماضي عند الشابي لم يكن نفياً خالصا.

ثمة تفاوتٌ بين المقدّمة والمتن يتجلّى في أن المقدّمة تعد بوقفة عادلة من الخيال عند العرب توازن بين السلبيات والايجابيات في سبيل كشف القيم الكامنة فيما " أبقى لنا أجدادنا الأقدمون من تراث روحي ضخم وثروة أدبية طائلة حتى نعرف ما هي عليه من قوّة وإنتاج"[٢١] " ومع ذلك فقد انتهت الدراسة إلى التأكيد على أن " كل ما أنتجه الذهن

العربي في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب "[22] وانتهت كذلك إلى أنَ الأدب العربي " أدب مادّي لا سمو فيه ولا إلهام ولا تشوّق إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وأنه كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق بعيد القرار ولا تفصح عن فكر يتّصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس وفراشة جميلة ترفرف بين الزهور الحالمة ولا تجسر على الدنوّ من سراديب الجبال وأعماق الكهوف والأودية "[23].

إن اختصار الأدب العربي في كافّة عصوره في كلمة توصف بأنها ساذجة مسألة لا يكفي فيها أن يقال بأنها محاولة للاعتراض على العناصر الجامدة في الشعر التقليدي[24] ذلك أنها شبيهة بوصف أحاديث الناس وأحداث الحياة بالسخف في المذكرات، إنها حكم على ما هو كائن بما ينبغي أن يكون، أو بما هو متصوّر أن يكون ولذلك يتمّ تناول الموضوع مفصولا من كافة ملابساته وذائقة عصره وشروط انجازه لكي تتحقّق مصادرته جملة وتفصيلا :

- إن نظرة الأدب العربي الى المرأة نظرة دنيئة سافلة منحطة إلى أقصى قرار من المادة، لا تفهم من المرأة إلا أنها جسد يشتهى ومتعة من متع العيش الدنيء[25].
- الروح المعنوية خطابية مشتعلة، لا تعرف الأناة في الفكر فضلا عن الاستغراق فيه، ومادية محضة لا تستطيع الالمام بغير الظواهر[26].
- هل كان للقصص العربي نصيب من الخيال الشعري الذي نبحث عنه ؟ أقول لا[27].

وهذه المصادرة تطارد الروح العربية والعقلية العربية في كافة أحوالهافهي في بداوتها تعيش في "أرض محرومة من هذا الجمال الذي يستفزّ المشاعر ويؤجّج الخيال لأنها قطعة عارية قاحلة لا يعترض العين فيها غير الموامي المقفرة الموحشة والصحاري الظامية المترامية يخطف في حواشيها السراب "[٢٨]، وهي في تمدنها مصابة بما يتفشى في المدينة من الفسق والفجور لتوفر أسباب اللهو والمجون[٢٩].

وفي سبيل مصادرة هذه الروح العربية أو العقلية العربية راح الشابي يضعها في مقارنة مع منجزات الأمم المختلفة بدءاً باليونان وانتهاءً بأوروبا الحديثة :

- كانت ... اليونان وأساطيرهم عنها : آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال[٣٠].
- وكذلك كانت أساطير الاسكندنياف فبالرغم عن أنها جافية كالحة لا حظ لها من رقة أساطير اليونان وخلابتها فإنها تأخذ من الفلسفة والشعر بحظ وافر[٣١].
- .. أريد أن أتلو على مسامعكم كلمتين لشاعرين من شعراء الغرب : أولاهما للامرتين وأخراهما لجيتي حتى تتبيّنوا الفرق بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية، وتعرفوا كيف ينظر الأدب الغربي إلى الطبيعة بعد أن عرفتم نظرة الأدب العربي إليها[٣٢].
- .. هل تجدون يا سادة واحدا بين شعراء العربية يستطيع أن يتحدث إليكم عن هذه الأشياء القوية الغامضة، وإن

استطاع فهل يقدر أن يرسم لكم منها صورة مغرية ساحرة أو يعطيكم منها معنى شيقاً جميلاً صادقاً هو أدنى إلى الحقيقة مما عداه؟ كلا، فأنتم لا تجدون مثل هذه المعاني في الأدب العربي بحال وذلك لأنه أدب مادّي محض لا يعرف من عالم الخيال إلا أضواءه الأولى وغيومه الناشئة، ولكنكم واجدوه وأكثر عند آداب الأمم الأخرى"[٣٣].

- .. الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد لحن يتصل بأقصى قرار في النفس ولحن متصل بجوهر الشيء وصميمه. أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع وشتّان بين القشرة واللباب"[٣٤].
- هكذا كانت الروح العربية متكتمة لا تسمح للنور أن يلامس أحلامها ولا للظلمة أن تعانق آلامها، وأما الروح الغربية فهي متبسّطة تلقي بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح"[٣٥].

ومشكلة الشابي مع هذه الذائقة أنها تقوم بنفيه هو وتجربته وتدفع به وبها إلى حالة من الاغتراب طالما شكى منها : " أما الآن فقد يئست، إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة ولا يفقهون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة التي تتدفّق بها موسيقى الوجود في أناشيده ".. هل أنا الشاعر المجنون الذي يترنّم منشداً بين القبور أم هم الأغبياء الذين لا يفهمون أشواق الحياة "[٣٦].

لذلك لم يأتِ حديثه عن الروح العربية والعقلية والخيال العربي

منفصلاً عن إحساسه بأزمته كأنما يحاول نفي هذه الروح التي تحاول نفيه، يسعى إلى تغريبها بعد أن دفعت به إلى حالةٍ مؤسفة من الاغتراب.

من هنا جاء حديث الشابي عن الروح العربية والعقلية العربية حديثاً عن الآخر الذي لا ينتمي إليه او الآخر الذي هو داخلٌ في حالة صراع أو نفي متبادل معه ولهذا لم يكن يجد غضاضة في أن يدين هذه العقلية العربية أو الروح العربية في الوقت الذي ينتمي هو، في حقيقة الأمر، إليها ومن شأن رؤيته هو نفسه وتجربته أن تحسب في إطار مكونات هذه الروح وهذه العقلية.

كان الشابي ينظر إذن إلى هذا التراث نظرته إلى الآخر في الوقت الذي كان يبحث لتجربته عن مرجعية تمثّلت له في تراث اليونان أو أساطير الاسكندنافيين أو أشعار لامارتين وجيتي لأنها كان يراها ألصق بتجربته ولأنها في الوقت نفسه تشكل له النقيض الذي يتمكن بواسطته من نفي مرجعية الذائقة العامة التي كانت تحاول نفيه.

لم يكن الشابي إذاً معنياً بهذه الروح العربية بقدر ما كان معنيا بفصم عرى العلاقة مع هذه الروح : " .. ولا يغضّ من الأدب العربي شيئاً أنه مادي لا شيء فيه من عمق الخيال وقوّة التصوّر. لأن هذا منشوه الروح العربية التي أملت هذا الأدب وألقت عليه هذا اللون الخاص وإنما الذي يغض منا معشر التونسيين هو أن نتخذ من هذا الأدب الذي لم يخلق لنا ولم نخلق له غذاء لأرواحنا ورحيقاً لقلوبنا لا نرتشف غيره "(٣٧).

وربما لهذه الغاية أراد لهذا الموضوع أن يكون محاضرة يتوجّه بها إلى من حوله خاصاً بما فيها " الشباب الناهض المستنير ". ولهذا

أيضاً جاءت تلهج بأدبيات الخطابة التي تسعى إلى الاقناع : نبؤوني يا سادتي.. خبّروني يا سادتي.. هل تجدون يا سادة.. هل سمعتم شاعراً عربياً.. هل سمعتم من فم المجنون.



وأخيراً فإن لنا أن نقول أن الشابي الذي كتب مذكراته انتظاراً للشعر كتب درسه النقدي دفاعاً عن الشعر كذلك، وإذا كان في كتابة مذكراته منحازاً إلى ذكرياته فإنه في درسه النقدي كان منحازاً إلى تجربته واضعاً إيّاها موضع النقيض للتجربة العربية وكان في مذكراته وفي درسه النقدي منطلقاً من موقف محدّد تجاه الحاضر المعيش مرّة وتجاه الماضي الثقافي مرّة أخرى مشكلاً بذلك تميّزاً في جرأة طرحه ومشكلاً في ذلك مأزقه الذي أفضى إلى صمت المذكرات أو اضطراب درس الخيال الشعري عند العرب.

الهوامش والإحالات

(١) في الصفحة الأخيرة من المذكّرات يسأل زين العابدين الشابي عما إذا كان يكتب أدبا فيكون الجواب: لا أكتب أدبا الآن، ولكنني أكتب مذكرات.

مذكرات الشابي : ص ٧٨

ط الرابعة – الدار التونسية أوت ١٩٨٥

(٢) المصدر نفسه : ١٦.

(٣) المصدر نفسه : ٥١.

(٤) رسائل الشابي : الرسالة ١٥.

عن كتاب : دراسات في الشعريّة : الشابي نموذجا

مجموعة من الأساتذة

بيت الحكمة – قرطاج ١٩٨٨

(٥) هي قصيدة إلى الله

ديوان أغاني الحياة للشابي : ١٤٤

الدار التونسية ١٩٦٦

(٦) نعني هنا ما نُشِر في ديوانه أغاني الحياة..

(٧) يقول الدكتور محمد لطفي اليوسفي : [.. صحيح أن المذكرات تحتوي على جملة من النصوص الأخرى تبدو في الظاهر متماشية مع هذا التصوّر تسنده وتؤكّده غير أن القراءة الداخلية لتلك النصوص تبيّن بوضوح أنها نصوص نثرية لا محالة، ولكن أغلبها لا يختلف عن القصائد التي يحفل بها الديوان. إنها بمعنى آخر تتحرك داخل نفس المدارات وتعبّر عن نفس المشاغل..].

دراسات في الشعريّة : ٦٨ ، ٦٩

(٨) أغاني الحياة : ١٣٧.

(٩) المصدر نفسه : ١٤٠.

(١٠) المصدر نفسه : ١٥٨.

(١١) مذكرات الشابي : ١١.

(١٢) المصدر نفسه : ١٢.

(١٣) المصدر نفسه : ١٦.

(١٤) المصدر نفسه : ٤٤.

(١٥) المصدر نفسه : ٧٨.

(١٦) المصدر نفسه : ٧٦ ، ٧٧.

(١٧) أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب : ٦

وهي مجتزأة من سياق المحاضرة صـ : ١٠٦

الطبعة الرابعة

الدار التونسية ١٩٨٩

(١٨) المصدر نفسه : ٧.

(١٩) المصدر نفسه : ٢٠.

(٢١) المصدر نفسه : ٢١.

(٢٢) المصدر نفسه : ١٢١.

(٢٣) المصدر نفسه : ١٠٣.

(٢٤) ذلك ما ذهب إليه الأستاذ محمد قويعة حينما قال : إن كل ما كتبه الشابي مما يتعلّق بالقديم لا يفهم إلا في إطار الاعتراض على العناصر الحامدة في الشعر التقليدي.

دراسات في الشعريَة : ١٩١

(٢٥) الخيال الشعري عند العرب : ٧٢.

(٢٦) المصدر نفسه : ١٢٢.

(٢٧) المصدر نفسه : ١٠٢.

(٢٨) المصدر نفسه : ٤٦.

(٢٩) المصدر نفسه : ٩٢.

(٣٠) المصدر نفسه : ٤٠.

(٣١) المصدر نفسه : ٤١.

(٣٢) المصدر نفسه : ٦٥.

(٣٣) المصدر نفسه : ١٠٩

(٣٤) المصدر نفسه : ١١٣.

(٣٥) المصدر نفسه : ١١٩.

(٣٦) مذكرات الشابي : ٣٢.

(٣٧) المصدر نفسه : ١٠٧.



تضاريس النشاط النشري
في الأدب المقارن
عند انثناءة القرن

حسام الخطيب

هناك ظاهرة غريبة في خريطة الأدب المقارن خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، ربما تشير بوضوح إلى أن كل الضجّة التي تتزايد أصداؤها باستمرار حول أزمته النظرية ربما كانت مصطنعة من أساسها، وهذه الظاهرة هي التطور الكمي والتعددي للإنتاج الذي يحمل اسم (الأدب المقارن) والذي يردفه إنتاج كثير يمتُ إليه بصلة وثيقة وإن كان لا يرفع لافتة الأدب المقارن عنواناً له. ومن السهل أن يلاحظ متابع الدوريات والمنشورات خلال السنوات العشر الأخيرة (منذ أواخر الثمانينات إلى أواخر التسعينات) كيف تنشط وتزدهر وتنتشر، على شكل جائحة، دراسات المقارنة التطبيقية حتى أنها أصبحت صفة لازمة من صفات التحصيل الأدبي والنقدي، غير مقصورة على أهل الأدب المقارن. وفي المقال الحالي سوف نقدم بعض المؤشرات حول ازدهار " التجارة الخارجية للأدب المقارن "، أي سياسات النشر والتواصل التنظيمي.

ومن خلال منظور عالمي واسع يمكن أن نقرر الحقائق أو بالاحرى الوقائع التالية التي لا تكاد تحتاج إلى إثباتات أو بيِّنات لأنها تحمل دليلها معها.

أولاً . ازدهار أكاديمي شامل

شهدت فترة نهاية القرن العشرين تطورات فائقة في مجال

التكريس الأكاديمي للأدب المقارن، وأصبح هذا التخصص مدرجاً في مناهج جميع الجامعات في العالم مع استثناءات بسيطة جداً. وتشير التطورات في الغرب، ولاسيما في أمريكا الشمالية، إلى أن كثيراً من الجامعات تميل اليوم إلى عدم ربط الأدب المقارن بأقسام اللغات من وطنية أو أجنبية وإنما تفضل استحداث مراكز أو برامج أقسام خاصة بالأدب المقارن تقوم على التعددية اللغوية والاستقلالية العلمية، وتخدم الأقسام اللغوية والأدبية الأخرى في الجامعة، وقد تصدر شهادات أو إجازات خاصة، وقد تكتفي بتدريس مساقات مقارنية تلبية لطلب الأقسام الاخرى. ويتبع ذلك إقدام جامعات كثيرة على إنشاء أقسام للدراسات العليا في الأدب المقارن تمنح على أساسها شادات الماجستير والدكتوراه.

وهذا تطور حديث العهد يعود إلى عقد الثمانينات وربما بالأكثر إلى منتصفه. وقد قفز قفزة أفقية في أول التسعينات نتيجة لانهيار الأنظمة الشيوعية في أوروبة الشرقية ورفع الحظر (المنظور أو غير المنظور)، عن دراسة الأدب المقارن (بالمفهوم الغربي).

وتشهد رومانيا بالذات إقبالاً جيداً على دراسة الأدب المقارن وتصدر جامعاتها منشورات مهمة في هذا التخصص، ومن ذلك نشرة : دراسات رومانية عربية، التي تصدرها جامعة بخارست، ويشارك فيها الباحثان ميرتشا أنجليسكو وزوجته ناديا أنجليسكو. ويمكن أن يشار كذلك إلى ازدهار الأدب المقارن في المجر، الذي هو استمرار لظاهرة عريقة في هذا البلد الذي يتوسط أوروبا جغرافياً وثقافياً.

أما قبل ذلك فكانت محدودة جداً تلك الجامعات في الغرب وفي الشرق التي تقبل دخول طلبة في مرحلتي الماجستير والدكتوراه تحت

اسم الأدب المقارن. وكثيراً ما كان يشكو الموفدون من عدم وجود مشرف متخصص في الأدب المقارن في جامعات الإيفاد، وأحياناً كانوا يشكون من أن مشرفيهم لا يكادون يعرفون شيئاً عن تخصص الأدب المقارن، وكان بعضهم يطلب تغيير الإختصاص[1].

ويجب أن نذكر للتاريخ أن الجامعات الفرنسية وحدها كانت تقدم تسهيلات للدراسة العليا في الأدب المقارن، ومن الواضح أن المتخصصين العرب الأوائل في هذا الباب كانوا كلهم تقريباً من متخرجي الجامعات الفرنسية وعلى رأسهم مؤسس الأدب العربي المقارن الدكتور محمد غنيمي هلال وعطية عامر وغيرهما من أساتذة الأدب المقارن في مصر، يضاف إلى ذلك أن المقارنين من منطقة المغرب العربي من مختلف الأجيال المعاصرة إنما هم بالضرورة من متخرجي الجامعات الفرنسية أو الجامعات المحلية التي تسير على النمط الفرنسي، مثل سعيد علوش وعبدالمجيد حنون والمنجي الشملي ومحمود طرشونة وغيرهم.

وبالنسبة للغة الإنكليزية، نجد تطورات فائقة في مجال التخصص المقارني في جامعات كندا والولايات المتحدة الأمريكية، بينما تتردد الجامعات البريطانية ومعها الجامعات الأسترالية في هذا التخصص. وهناك رافد مهم بالإنكليزية من الجامعات الهندية التي تشغلها قضية المقارنة بسبب تعدد اللغات في الهند. وللأدب المقارن في الهند منحاه الخاص ومشكلاته النوعية، ولكنه غير منقطع عن التطورات العالمية.

أما في الجامعات العربية فهناك تطورات جيدة في مجال تدريس الأدب المقارن على مستوى الدرجة الجامعية الأولى، ولكن التخصصات العالية في الأدب المقارن مازالت محدودة جداً، وكذلك تفتقر الجامعات العربية عموماً إلى تسهيلات بحثية نوعية للدراسات المقارنة، ولاسيما

من ناحية التعدد اللغوي أو التجهيزات المكتبية أو مراكز البحث. وكان أحدث تطور في هذا الباب إنشاء " مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة " التابع لكلية الآداب بجامعة القاهرة، ودعوته عام ١٩٩٥ إلى عقد " المؤتمر الدولي حول قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي ". من ٢٠ - ١٩٩٥/١٢/٢٢[٢]. وتعد هذه الخطوة تطوراً هاماً في التاريخ الأكاديمي للأدب العربي المقارن، ولكن هذه الخطوة تحتاج إلى إجراءات وتمويل وبنية تحتية ومكتبية وتسهيلات بحثية، وإلا ظلّ المركز في إطار مفهوم (البَعل) بعيداً عن (السقي) المنظم الذي تفتقر إليه المراكز البحثية في الجامعات العربية.

ثانياً - مؤلفات متنوعة ولاسيما في أمريكا الشمالية

وفي مجال التأليف تلاحظ على المستوى العالمي زيادة مرموقة في عناوين الكتب التي تنسب نفسها إلى الأدب المقارن كلياً أو جزئياً. بل يمكن القول أن العقد الأخير من السنين شهد إقبالاً شديداً يكاد يصل إلى حد الزي الأدبي (المودة) بالانتساب إلى الأدب المقارن حتى أن المقارنين المتخصصين بدأوا يظهرون البَرم بهذا الإقبال، مما يذكرنا بالشكوى القديمة لمحمد غنيمي هلال من ناحية دخول محراب الأدب المقارن من ليس أهلاً له. وفي هذا المجال أيضاً يبرز التفوق الكمي والنوعي لأمريكا الشمالية، وتكاد خارطة عناوين الكتب والدراسات تعكس خارطة الاهتمام الأكاديمي التي جرت الإشارة إليها آنفاً. وهذا أمر طبيعي ليس فقط بسبب الارتباط التأهيلي للأدب المقارن بالجامعات، إذ أنه نشأ في أحضانها فرنسياً أولاً ثم أمريكياً وكذلك عربياً، ومازال، ولكن أيضاً بسبب سياسة

النشر الأمريكية بوجه خاص حيث توجد سلاسل خاصة بالأدب المقارن في كثير من الجامعات الأمريكية مثل جامعة هارفرد وسلسلتها العريقة في الأدب المقارن[٣] التي تعد من أقدم برامج النشر الأكاديمي في هذا المجال (بدأت سنة ١٩١٠). وتعد جامعة إنديانا من الجامعات النشيطة في النشر المقارني. والملاحظ أن الكتب التي تعالج مباشرة نظرية الأدب المقارن ومناهجه مازالت محدودة العدد حتى في أمريكا الشمالية، وغالباً ما يشارك في تأليفها باحثون متعددون على نحو ما كان مألوفاً في العقود السابقة. كما يلاحظ وجود محاولة أمريكية شمالية للإفادة من بعض المؤلفات الأوروبية من خلال الترجمة، وقد شهد العقد الأخير نشر كتابين مترجمين، الأول عن الإسبانية بقلم كلوديو غيبان بعنوان : تحدي الأدب المقارن ـ عام ١٩٩٣، والثاني عن الفرنسية بقلم إيف شيفريل بعنوان : الأدب المقارن اليوم ـ عام ١٩٩٤.

والكتاب الأول فائق الأهمية ويكاد يختصر مجمل التجربة الفكرية للأدب المقارن منذ نشأته حتى منتصف الثمانينات، وينحو منحىً تفحصياً ونقدياً ويبتعد عن المدرسيَة والتسجيلية، ويحقق التلاقح بين الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة ولاسيما السيميائية، ويقدم فهماً كونياً للظاهرة الأدبية، وتتنوع شواهده ولا تقتصر على بقعة معينة تاريخياً أو جغرافياً. ويُعدُّ علامة فارقة في تاريخ التأليف المقارني غير المدرسي، بل إنه يصعب أن يصلح كتاباً مقرراً في الجامعات التقليدية على الأقل لأن الطلاب لا يستطيعون أن " يحفظوا " منه شيئاً محدداً من أجل الإمتحانات لكثرة ما فيه من التساؤلات والترابطات والانتقالات والشواهد المتلاطمة. وقد صدر أصلاً بالإسبانية عام ١٩٨٥، وتقع ترجمته الإنكليزية في ٤٥٢ صفحة[٤].

وأما الكتاب الثاني، لإيف شفريل، فهو كتاب صغير يعود أصلاً

إلى عام ١٩٨٩ ويتضمن خلاصات مركزة واضحة تساعد الطلاب والدارسين، أي أنه يكاد يكون نقيض الكتاب الأول في نهجه ومنحاه، وعلى الرغم من دقته ووضوحه فإنه قد لا يدل على حصول تقدم ملموس في المقارنة الفرنسية منذ أيام المقارنين الأوائل، وقد كتب مقدمته ماريوس ـ فرانسوا غويار[٥].

ومادام الكلام عن الترجمة قد قادنا إلى ذكر كتابين من تأليف أوروبي (إسباني وفرنسي) فلا ضير في التعريج على بعض المؤلفات الأخرى الأوروبية في الأدب المقارن توضيحاً للقناعة التي يقدمها البحث الحالي والتي مفادها أن الأدب المقارن أخذ يصيب حظاً من التطور والغنى والانفتاح في أمريكا الشمالية لا يكاد يجاريه وضع الأدب المقارن في أوروبة.

ففي عام ١٩٨٩ أيضاً أصدر إيف شفريل مع بيير برينل ـ والأخير من أبرز أساتذة الأدب المقارن في فرنسا ـ كتاباً بعنوان : خلاصة الأدب المقارن[٦]، شارك فيه أحد عشر باحثاً فرنسياً وقدموا ثلاث عشرة مقالة في موضوعات مقارنية منتقاة، تفاوتت تفاوتاً شديداً في منحاها ومنهجها وحجمها وقربها من صميم منطقة الأدب المقارن، كما أنه يصعب القول إن هذه المقالات تضافرت لتحقق حداً معقولاً من وحدة الكتاب التي بشّر بها في المقدمة محررا الكتاب شفريل وبرينل. ثم إن بعض كتاب هذه المقالات ارتضوا لأنفسهم أن يظلوا في حدود مستوى علمي متواضع ووقفوا عند أبجديات موضوعاتهم. مثال ذلك مقالة جان ـ ميشيل غليكسون حول " الأدب والفنون" ص ٢٤٥ ـ ٢٦١، التي اقتصرت على بعض الأبجديات التاريخية في علاقة الأدب المقارن بالفنون الأخرى، وكانت مصادرها فرنسية خالصة، بل إنها في هذا

المجال لا تدل على متابعة كاملة للمصادر الفرنسية ولا تشير إلى مراجع حول الموضوع باللغات الأخرى ولاسيما الإنكليزية. وقد توقفنا عند هذه المقالة بالذات لأنه أصبح معروفاً مدى التقدم الذي أحرزته دراسة (الأدب والفنون) في أمريكا الشمالية، وحين توضع مراجع هذه المقالة إزاء الببليوغرافيا التي ينشرها دورياً " الكتاب السنوي للأدب المقارن والعام " في جامعة إنديانا يتضع اتساع الفرق بين ذخيرتي اللغتين الإنكليزية والفرنسية في هذا الموضوع. ولكن مقالة غليكسون ليست هي الوحيدة التي تقنع نفسها بالأبجديات الأولية وبالمراجع الفرنسية، فهناك مثلا المقالة ذات العنوان المهم : " الثيمية المقارنية Thématique Comparatiste ص ١٦٣ ـ ١٧٦، التي تنحو النحو نفسه في التقيد بالمصادر الفرنسية وتكتفي بتلخيص مضامينها، وهي من تأليف فيليب شاردان Philippe Chardin.

وهناك أيضاً مقال عن آداب إفريقية الناطقة بالفرنسية، قد لا يخلو من العمق وسداد الرأي، ولكن ليس فيه أية إشارة إلى الآداب المناظرة لها في إفريقية الناطقة بالإنكليزية، وما كان المرء ليتوقف عند هذه الملاحظة السلبية لولا أن موضوع المقالة هو في صميم الأدب المقارن، وماذا يمكن للمرء أن يقارن إن لم يقارن آداب إفريقية الفرنسية بآداب إفريقية الإنكليزية ؟ ثم إن الببليوغرافيا الملحقة بالكتاب تعاني من الظاهرة نفسها وهي التركيز على المصادر الفرنسية وإن كان فيها بعض الإشارات إلى كتب مترجمة، ولكن هذه الإشارات تعاني من أخطاء إملائية بأسماء الأجانب، وأحياناً من أخطاء مرجعية.

ولكن بالطبع يجب ألا ينسحب هذا الحكم على سائر مقالات الكتاب، فهناك مقالات واسعة الأفق شاملة الإحاطة، وأبرزها مقالات

محرِّرَي الكتاب شفريل وبرينل، حيث يتناول شفريل موضوع " النص الأجنبي : الأدب المترجم " وكذلك موضوع " دراسات التلقّي "، بكفاءة ودقة وعمق. ويتناول برينل مصطلح الأدب المقارن ويتابع التسلسل التاريخي لدلالاته وتفرعاته. وتلفت النظر كذلك مقالة " الأدب والمجتمع " لدانييل مادلينا Daniel Madélénat ، ومقالة دانييل - هنري باجو Daniel Henri Pageaux حول " علم الصورة " (ص ١٣٣ ــ ١٦١) : De L'imagerie culturelle a`limaginaire وتتضمن دعوة قوية إلى " علم الصورة " بديلاً لدراسات الصورة القديمة التي كانت تشكو من التبعثر وعدم وضوح الهدف. وبوجه عام يقدم هذا الكتاب أنموذجاً لما وصل إليه الأدب المقارن في فرنسا لأنه يضم أسماء بارزة من الجيلين الأول والثاني وموضوعات متنوعة، ويعتبر إشراف برينل وشيفريل عليه أكبر دليل على أهميته التمثيلية.

ثالثاً - الدوريات المتخصصة : تفوُّق أمريكي واضح

ومن ناحية الدوريات المتخصصة، يلفت النظر التفوق الباهر في أمريكا الشمالية، فهناك عدة مجلات رئيسية من مستوى رفيع، منها واحدة في كندا تعتبر من أهم المراجع لمتابعة تطورات المقارنة فكراً وتطبيقاً، وهي : Canadian Review of Comparative Literature .

ومن المجلات المهمة التي تصدر عن الجامعات الأمريكية :

- Yearbook of Comparative and General Literature. Indiana University , Bloomington IN.
- Comarative literature Studies. The Pennsylvania State University.

- The Comaratist . Virginia Commonwealth University . Richmond VA.
- Comparative Literature . State University of Illinois.
- World Literature Today . The University of Oklahoma.

والأخيرة مجلة عامة عن أدب العالم ولكنها تعنى بالدراسات المقارنة، وفي أعدادها الأخيرة فسحت مجالاً جيداً للدراسات المقارنية كما أظهرت اهتماماً بالأدب العربي في علاقته مع الآداب الغربية(٧). وهناك مجلات مقارنية متخصصة بأجناس أدبية معينة مثل Genre (شيكاغو) وComparative Drama (فيرجينيا).

وتعتبر هذه المجلات منبراً حياً لدراسات الأدب المقارن، وتحافظ على مستوى أكاديمي لانق. وإلى جانبها توجد في أمريكا الشمالية عشرات المجلات الأدبية الجادة التي تظهر يوماً بعد يوم اهتماماً متزايداً بالدراسات الأدبية المقارنة. ومعظم هذه المجلات من إصدار الجامعات، وتتنوع بين شهرية وفصلية. وإن ظاهرة التخصص بالأدب المقارن على هذا النحو ليس لها ما يضاهيها في الجامعات الأوروبية وغيرها حيث يوجد غالباً في كل بلد أوروبي مجلة واحدة ـ أو على الأكثر اثنتان ـ تحمل عنوان الأدب المقارن وتختص به. ولم تستطع فرنسا أن تتابع سبقها التاريخي بتنويع دوريات الأدب المقارن، وإن كانت استمرت في الصدور كمنبر أساسي للأدب المقارن مجلة بالدينسبرغيه وبول هازار الرائدة التي تعود إلى عام ١٩٢١ : La Reavue de Littérature Comparée .

أما بريطانيا فقد قنعت بالكتاب السنوي الذي يصدر عن الرابطة البريطانية للأدب المقارن منذ عام ١٩٨٠ بعنوان : Comparative

Ciriticism . A Yearbook ، ونادرا ما تنشر فيه دراسات خالصة حول نظرية الأدب المقارن ، مما يدل على استمرار الموقف البريطاني المتحفظ من الأدب المقارن. ومثل ذلك يمكن أن يقال عن إيطاليا.

ويتبع ذلك كثرة روابط الأدب المقارن في الجامعات أو المناطق الأمريكية الى جانب الرابطة الأمريكية للأدب المقارن ACLA ؛ وفي إطار هذه الروابط، وفي رحاب الجامعات الأمريكية تتوالى مؤتمرات الأدب المقارن بشكل لا نظير له في أي بلد آخر أوروبي أو غير أوروبي. وفي العقد الذي تشمله الدراسة الحالية نشأ اتحاد مهم في الولايات المتحدة إلى جانب الرابطة الأمريكية للأدب المقارن يضم أقسام الأدب المقارن وبرامجه الجامعية، وذلك عام ١٩٩٢ : Associations of Departments and Programs of Comparative Literature .

ويتركز هذا الاتحاد في جامعات الوسط الغربي وبعض الجامعات الأخرى ؛ وتعتبر (رابطة جامعات الجنوب للأدب المقارن) من اقوى الروابط الأمريكية وتعقد مؤتمراتها سنويا. كما تعد جامعة تكساس التقنية Texas Tech. University من الجامعات التي كانت سباقة إلى عقد مؤتمر سنوي دوري للأدب المقارن منذ منتصف الستينات ، وكانت قد استهلت نشاطها بمؤتمر مهم عن جيمس جويس.

ويمكن أن يضاف إلى ما تقدم مجلس الآداب القومية Council on National Literatures الذي يصدر سلاسل ودراسات عن الآداب القومية، برعاية غير مباشرة من الحكومة الفديرالية، وقد حملت السلسلة ــ ٢ لعام ١٩٨٩ عنوان : " الأدب المقارن والدراسات الدولية "[٨]. وفيه مقال حول سياسة الحكومة الأمريكية تجاه الأدب

المقارن، ويسهل على المرء أن يستنتج وجود سياسة عامة أمريكية لتشجيع الأدب المقارن[٩]. فهل هذه صفحة من كتاب (أمركة العالم في القرن الحادي والعشرين) ؟!

رابعاً ـ الأدب المقارن في أمريكا من خلال دراسة عينية

مهما حاول المرء أن يرسم رؤوس التضاريس العامة، على نحو ما جرت ممارسته آنفاً، فهناك دائماً حاجة لملامح محددة، وشواهد عينية، ودخول في بعض التفاصيل، وتحديد لمنطقة البحث.

ومن المستحسن دائماً أن يعطى الخباز خبزه ولو أكل نصفه، والخباز في الحالة الراهنة هو أمريكا الشمالية التي نظن أن كل الصفحات السابقة كانت تقود إلى قناعة قوية بأن خيوط الأدب المقارن ـ في الغرب على الأقل ـ أصبحت رهينة جامعاتها وكتبها ودورياتها ومؤتمراتها. وحتى لو لم تصل القناعة إلى مرتبة اليقين فإنه لا يمكن أن ينكر أنه من ناحية الإمكانات المتاحة وامتصاص الخبرات وكمية الانتاج لا تستطيع أية منطقة أخرى في العالم أن تنافس أمريكا الشمالية عند اختيار أنموذج لوضع الأدب المقارن عند نهايات القرن العشرين.

وفيما يلي تلخيص لدراسة مفصلية تخدم الغرض الحالي، صدرت عام ١٩٨٨ مقدمة لكتاب بعنوان : المنظور المقارني للأدب، مقاربات في النظرية والتطبيق[١٠].

The Comparative Perspective on Literature : Approaches to Theory and Practice.

ويتألف الكتاب من عدة مقالات لمقارنين ينتمون للجيلين القديم والجديد، وفيه مقدمة مستفيضة كتبها محررا الكتاب وهما : كليتون كولب Clayton Koelb وسوزان نوكس Suzan Noakes وهذه المقدمة تتطابق تماماً في أهدافها مع ما ترمي إليه المقالة الحالية من ناحية استكشاف أبرز تطورات الأدب المقارن في الفترة الراهنة.

تشير المقدمة إلى أنه منذ أوائل السبعينات بدأ يتعرض مصطلح الأدب المقارن لتغيُّر أساسي في مدلوله، وهذا ما دعا الباحثين إلى محاولة إعداد كتاب يقدم وجهات نظر مختلفة ويرصد التطورات الطارئة ويقارنها بما كان سابقاً لها، محاولاً أن يتجنب طريقة الوصفات وأن يقدم بدلا من ذلك أمثلة ملموسة لما يفعله المقارنون عملياً، ومن أجل ذلك رُسمت خطة الكتاب على أساس إشراك الدارسين الشباب إلى جانب أصحاب الأسماء الكبيرة. ومع الأسف لم يكن ممكناً تنفيذ المخطط الذي وضعه المحرران بسبب عدم استجابة المؤلفين للكتابة في كثير من نواحي البحث، ولذلك خلا الكتاب مثلاً من أي صوت يمثل الأدب الإسباني؛ وكذلك لم يستجب أحد لطلب الكتابة عن وجهة النظر الماركسية في الأدب المقارن. وكانت الاستجابات من خارج أوروبة والغرب محدودة جداً، وكذلك لم يتم استيفاء جميع جوانب الظاهرة المقارنية، ووجد المحرران عنتاً في إيجاد معيار لتصنيف المقالات المتوافرة، إذ لم يكن ممكناً تصنيفها تحت عناوين مثل الأجناس الأدبية، أو آليات التأثير، أو الثيمات (الموضوعات المتصلة).

وأهم من ذلك كله – وهذا ما أكده البحث الحالي سابقاً – لاحظ المحرران أنه ندر أن وجد بحث يركز على النواحي النظرية تركيزاً مباشراً واضحاً، ومعظم الذين اقتربوا من الموضوع أشاروا إلى تعقيدات

الأدب المقارن من حيث تحديد صلته بشيء آخر كالتفسير التاريخي أو التحليل البلاغي والنقدي. ويشير المحرران إلى أن الكتاب الحالي يشبه في هدفه مجموعتين ظهرتا في الستينات، ويجريان مقارنة عينية بين محتويات الكتاب الحالي ومحتويات الكتابين السابقين على النحو التالي :

- الكتاب الأقرب عهدا هو :

مقارنون في حالة العمل : دراسات في الأدب المقارن Comparatists at Work : Studies in Comparative literature. تحرير ستيفن نيكولز Stephen Nichols ورتشارد فاولز Richard Vowles، ١٩٨٦[١١].

- والكتاب الثاني هو كتاب أوين ألدردج A Owen Aldridge المعروف :

الأدب المقارن : المادة والمنهج ، ١٩٦٤[١٢].

Comparative Literature : Matter and Method.

مقارنة توزيع المحتويات

- الكتاب الأول (١٩٨٦)

٢ مقالتان تعالجان مسائل منهجية.

١ مقالة تعالج الاتجاهات المختلفة في إطار نظرية نقدية معينة.

٣ ثلاث مقالات حول نظرية الرواية.

١ مقالة تعالج الفنون المتآخية.

١ مقالة تعالج التقرب العالمي من مؤلف معين.

١ مقالة تعالج مشكلة معينة في التحديد المرحلي.

١ فصل حول تاريخ الأفكار.

١٠

• الكتاب الثاني (١٩٦٤)

٤ مقالات عن تاريخ النقد.

٢ مقالتان حول المرحلة والحركات الأدبية.

٢ مقالتان حول الثيمات.

٣ مقالات حول الأنواع الأدبية.

٦ العلاقات الأدبية الدولية والعلاقات بين الثقافات.

١٧

• الكتاب الحالي (١٩٨٨)

٤ مسائل منهجية عامة.

٢ دراسة المرحلة والحركات الأدبية.

١ التاريخ الأدبي للكتابة النسائية.

٤ التاريخ التعليمي.

٥ معالجة جوانب من علاقة الأدب بأنظمة معرفية أخرى.

٦ معالجة مشكلات نظرية في إطار علاقة الأدب المقارن بأمور أخرى.

١٩

وتخلص المقارنة إلى الاستنتاجات التالية :

- تعبر الستينات عن اهتمام بدراسة الحركات والمراحل الأدبية وتاريخ الموضوعات والأفكار، ولكن في مجموعة الثمانينات لا يوجد اهتمام بهذه الأمور.

- كذلك يتناقص الاهتمام بالنقد المقارن.

- يستمر الاهتمام في مجال البحث التطبيقي بالعلاقات الأدبية والتبادل الثقافي بين الأمم.

- يلاحظ تزايد طفيف في مجال الاهتمام بالفكر والأدب في الشرق.

- يظل في مركز الاهتمام البحث النظري في مسائل الأجناس الأدبية، ولاسيما من ناحية التقاطع ووروده أو عدمه في المقولات المتصلة بتصنيف الأجناس الأدبية Generic Categories بين النقد في الغرب والنقد في الشرق.

- يتزايد الاحتفاء بأجناس أدبية كانت تعتبر في السابق ثانوية أو هامشية مثل : السيرة الذاتية بأنواعها.

- يتزايد الاهتمام تزايداً ملحوظاً في تحليل الأدب المقارن بوصفه نظاماً معرفياً.

- ومن الملاحظات الأساسية جداً التي تشير إليها المقارنة يحسن التركيز على النقاط التالية :

أ) هناك مجموعات من الدراسات تظهر متماسكة لأول مرة وتتبلور في أذهان المقارنين، وهي : نظرية القراءة، الدراسات الأنثوية أي المتعلقة بالمرأة ووجهة نظرها، تاريخ التعليم، السيميائيات. وسوف تَرد إشارات لاحقة إلى هذه الظاهرة في البحث الحالي.

ب) هناك تناقص واضح في الاهتمام بأمور كانت تُعد مركز اهتمام في السابق مثل : تاريخ النقد الأدبي، المناقشة التجريدية لمسائل المذهب / الحركة مثل الرومنتية والرمزية.

ج) هناك ابتعاد واضح عن المسائل التي كانت تعتبر أساسية لفهم تاريخ الأدب بوصفه مشروعاً ثقافياً عظيماً موحداً كالحركات والثيمات والمراحل وتاريخ الأفكار.

ويلاحظ المحرران بحق أن كثيراً من هذه السمات الواردة في أ - ب - ج - يعود إلى التطورات التي طرأت على التفكير الأدبي بوجه عام وليست تطوراً خاصاً بالأدب المقارن. وهذا ما يذكرنا بتأكيدات مشابهة كجيرالد غيللسي وهنري ريماك تكررت في التسعينات.

د) ويلفت النظر أيضاً، كما تقول المقدمة، " التضاؤل النسبي لعدد المقالات ذات الطابع النظري المحض والزيادة في المقالات الموجهة نظرياً "[١٣]. وتدخل المقدمة في تعليل هذا الموضوع تفصيلاً، وتعيد المشكلة إلى ارتباط الأدب المقارن ببداءاته الفرنسية ذات الطابع

التاريخي وإلى كون مهندسيه الكبار في أمريكا منتمين أيضا إلى حقل التاريخ الأدبي والنقدي مثل هاري ليفن ورينيه ولك، أي أنهم ظلوا شديدي التعلق بالآداب القومية ولم يعترضوا على استمرار التركيز على أقسام الآداب القومية في الجامعات بوصفها منطلقاً للأدب المقارن، في حين أن هناك تنظيرا مقابلا خرج عن إطار الموقف القومي في الأدب وعمل على تحميل الأدب المقارن رسالة كونية عالمية إنسانية تتضح في أعنف صورها عند فرانسوا جوست، ومن تأكيداته : " الأدب المقارن يمثل فلسفة للآداب، يمثل نزعة إنسانية جديدة. ويقوم منطلقه الجوهري على الإيمان بكلية الظاهرة الأدبية، ونفي مواقف الاكتفاء الذاتي في الاقتصاديات الثقافية، ويترتب على ذلك الحاجة إلى سلم قيم جديد. إن الأدب القومي لا يستطيع أن يؤسس حقلا دراسيا جليا بسبب منظوره المحدد بطريقة تعسفية.... "(١٤).

وتلاحظ المقدمة، فضلا عن ذلك، أن المقالات التي كتبها الباحثون الشبان تكاد تتجنب الخوض في المسائل النظرية، ربما لاعتقادهم أن الكبار فقط مؤهلون لذلك. وهنا تؤكد المقدمة وجود ضرورة ماسة لمزيد من التأهيل النظري في الأدب المقارن من أجل لمّ شتات كل ذلك التوسع التطبيقي الذي ما عاد يقف عند أي حد. وتؤكد المقدمة أن أقسام الأدب المقارن في الجامعات الأمريكية بدأت منذ الستينات بالاهتمام بتقديم مساقات نظرية في الأدب المقارن من أجل إضفاء نوع من الانسجام على الدراسات التطبيقية المتشعبة جدا التي يقومون بها.

ويترافق هذا الاهتمام النظري بنوع من التحول في بؤرة الاهتمام في تخصص الأدب المقارن، فعلى حين كان التأهيل المطلوب تقليديا في

الأدب المقارن يتالف من معرفة وثيقة بعدة لغات أجنبية وإحاطة متمكنة بالتاريخ الأدبي لأكثر من واحد من الآداب القومية، أصبح التركيز الآن مختلفاً وأصبحت البوزرة المركزية للاهتمام هي معرفة النظرية الأدبية إلى درجة أن بعض أقسام الأدب المقارن تقدم دراسات عليا في هذا الموضوع، مع التأكيد أن الشرطين السابقين (اللغات وتاريخ الآداب) لم يهجرا ولم تقل أهميتهما الفعلية وإنما تمت تنحيتهما نسبيا عن بوزرة التركيز في التأهيل المقارني، والنتيجة اليوم أنه على الرغم من قلة عدد الذين يعلنون أنفسهم متخصصين في النظرية فإن جميع المقارنين يقبلون على المزيد من التعامل مع التنظير(١٥).

وبعد هذه المقارنات المفصلة تنتقل المقدمة إلى المهمة الصعبة التي أشير إليها في مطلع هذه الدراسة، وهي الدفاع عن طريقة تقسيم المقالات في فصول، وهنا تعترف المقدمة بوضوح أن التصنيف لم يكن ممكناً، وأن التجميع كان تقريبياً جداً إلى درجة أنه لا توجد أية مقالة يمكن أن تستعصي على اقتراح نقلها من مكانها إلى فصل آخر وذلك بسبب التداخل في موضوعات المقالات ومناهجها. وأخيراً تقف المقدمة طويلاً عند ذلك الصنف من المقالات المتأثر بوضوح بالنظريات النقدية الحديثة والذي حمل عنوان " منظورات مقارنية حول قضايا نقدية راهنة Comparative Perspectives On Current Critical Issues "، وفي هذا القسم أسهم جوناثان كولر بمقال حول " الشعر الغنائي الحديث : استمرارية الجنس الأدبي والممارسة التقليدية "(١٦).

وأسهم ميشيل ريفاتير بالمقال الأخير من الكتاب بعنوان : " حول أنساق العلامة في السيرة On The Sign Systems Of Biography " وسوف

نقدم هذا المقال هنا باختصار شديد على أساس أنه أفضل مثال في الكتاب للتداخل بين الأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث(١٧).

يستند ريفاتير في هذا المقال إلى الجمع بين عمليات السيميائية والتفسيرية Semiotic and Hermeneutic Processes ليتوصل إلى تحليل ثلاثة أنساق من العلامات التي تفعل فعلها في تركيب السيرة :

أ.) نسق صناعة البطل، الذي يركز على الطبيعة فوق العادية للموضوع.

ب.) نسق الأنسنة Humanization ، الذي يعمل على جعل الموضوع قريباً جداً من جمهرة الناس وذلك بغية الاحتفاظ بانتباهنا.

ج.) النسق الأخلاقي، الذي يقدم كاتب السيرة وقصته كحجتين مشروعتين.

وهكذا فالسيرة عنده ليست سجلا للحياة بقدر ما هي سجل لقراءة حياة، مرجعها نوع من النص المتداخل، أي (أنموذج) جرى نسج الموضوع على منواله(١٨).

ومادمنا قد أشرنا في دراسات مقارنية سابقة إلى حقل " الدراسات الأنثوية " بوصفه فرعا منافسا للأدب المقارن فلا ضير في التوقف لحظة عند مقال سوزان نوكس، الشريكة في تحرير الكتاب، وعنوانه : " حول سطحية النساء On the Superficiality of Women ".

تقول نوكس إن مقالها إسهام في نقد تفسيري أنثوي موجَه سيميائيا، وتقدم فهمها للنقد التفسيري على أنه بحث في طبيعة التأويل، فهي إذن قريبة جداً من خط ميشيل ريفاتير، ولكن شتان بين وضوح

القصد عند ريفاتير وتداخل العبارات عند نوكس، إن إكمال قراءة مقالها مشقة حقيقية، ويمكن أن يكون وراءه مردود كبير بلا طائل. هاهي (تفسّر) منهجها (التفسيري) بالعبارة التالية : " وهكذا فإن النقد التفسيري الموجّه سيميائياً يؤكد أن أصل النبض التأويلي في سعيه للتوصل إلى تعددية في المعاني للمعنى المفرد يستهدف الوصول في النهاية إلى إحراز وهم، ثم إنه بعد ذلك يؤكد أهمية استقصاء الطرق المختلفة التي تسلك لاقتفاء هذا الوهم والأسباب التي تدفع إلى مثل هذا الاقتفاء "[١٩].

تعليق واستدراكات

ولقد أطلنا الوقوف عند كتاب المنظور المقارني...، لأنه من المحاولات القليلة التي تتناول تطورات الأدب المقارن تناولاً عينياً ؛ واستكمالاً للصورة نود أن نقدم بعض الملاحظات المختصرة على مبدأ المقارنة أو المقابلة التي جرى تلخيصها، ثم نتبعها بملاحظات مكملة يؤمل أن تضع الأفكار السابقة في إطارها المناسب.

أولاً : فمن ناحية المقارنة يمكن القول إن اختيار كتاب : مقارنون في حالة العمل، لعام ١٩٨٦ كان اختياراً موفقا لأنه من جنس كتاب المنظور المقارني...، كما أنه يمثل بدء التهيؤ للمرحلة الجديدة في حياة الأدب المقارن الأمريكي.

ولكن كتاب ألدردج (١٩٦٤) ـ على جديته ـ يصعب أن يعد ممثلا لمرحلة بارزة في التطور وليس له صبغة قوية ولا شك أن هناك أسبابا

قوية للاختيار لم تظهر على السطح، وليس هناك أي شك في حكمة المحررين كلايتون كولب وسوزان نوكس وفي متابعتهما المضنية، ولكن مع ذلك ربما أجاز المرء لنفسه أن يذكر كتاب نيوتن ستوكنكت Newton P. Stallknect وهورست فرنز Horst Frenz المعنون : الأدب المقارن : منهجاً ومنظوراً[٢٠] Comparative Literature : Method and Perspective.

وكان يمكن أن يصلح أساساً للمقارنة سواء بطبعته الأولى عام ١٩٦١، أو بطبعته التالية عام ١٩٧٣، ويضم هذا الكتاب مقالات أساسية أهمها مقالة ريماك التأسيسية التي طالها تعديل كبير في طبعة عام ١٩٧١[٢١]، وقام كاتب هذه السطور بترجمتها ونشرها، وأصبحت مرجعاً معتمداً لفهم وجهة النظر الأمريكية في الأدب المقارن[٢٢].

ومن قائمة الأسماء والمقالات التالية يتضح أن هذا الكتاب هو التأسيس للاتجاه الأمريكي المقارني الذي كسب فيما بعد انتشاراً واسعاً في كل القارات، ويكاد يبلغ حد الهيمنة :

١) الأدب المقارن : تعريفه ووظيفته	هنري ريماك
٢) فن تحديد المصطلحات	ادورد سيير
٣) الدَّين الأدبي والدراسات الأدبية المقارنة	جي. تي. شو
٤) فن الترجمة	هورست فرنز
٥) الأدب وعلم النفس	ليون إدل
(٦) الأفكار والأدب	نيوتن ستوكنكت
٧) الأدب والفنون	ماري غايثر

٨) الأدب للأُمَيين ستيث تومبسون

٩) نمطان من المأساة الكلاسيَّة نورمان براث

١٠) دراسة الأجناس الأدبية ألريش فايشتاين

١١) الرومنتية الأوروبية الغربية : تعريفها ونطاقها هنري ريماك

١٢) أدب آسيا أرثر كونست

إن أي خبير في الأدب المقارن يمكن أن يشكل نظرة إيجابية فور قراءة العنوانات والأسماء، وتبدو قائمةَ العنوانات شبه وافيةً بالغرض. أما قائمة الأسماء فربما كان ينقصها أسماء مثل رينيه ولك وهاري ليفن لكي تكتمل، ومعظم الأسماء الوارِدة في القائمة معروفة للقارىء العربي ولاسيما من خلال الترجمات النقدية.

ثانياً : ومن ناحية مادة المقارنة وطريقتها يمكن تقديم الملاحظات التالية :

• كانت أفكار المقدمة غير متبلورة تماماً، وهي غنيةً جداً في مادة المقارنة ولكن ربما افتقرت إلى التنظيم، وقد جرى في الصفحات السابقة جهد لتنظيم هذه الأفكار إلا أن تصرفنا كان محدوداً مخافةَ أن نخرج بالتحليلات والملاحظات عن مقاصدها.

• لا تقترب مادة الكتاب كثيراً من المشكلة الجوهرية، النظرية والمنهجية للأدب المقارن، ويصعب أن يخرج قارىء مقالاته بصورة واضحة لتطورات المعضلة المستمرة للأدب المقارن، ولعل السبب الأساسي للظاهرة السابقة يكمن في تجنب جميع المقالات تقريبا التعرض للظاهرة من الناحية التاريخية، بل أكثر من ذلك. كانت هناك حالةٌ شبه مراوغة مع المسائل النظرية وعزوف عن مخاطبتها بشكل مباشر، وليس

من قبيل المبالغة القول إنه كان هناك ابتعاد شبه متعمد عن صلب الموضوع. وهذا طبعاً لا يتناسب مع تأكيدات محرّريْ الكتاب حول أهمية النظرية في الأدب المقارن.

• تقرر المقدمة وجود معالجة لجوانب من علاقة الأدب بأنظمة أخرى. ولدى مراجعة المقالات المعنية تبين أن المعالجات غامضة ومتداخلة، وينطبق عليها الحكم السابق المتصل بالنظرية من حيث تجاهلها للمعرفة التراكمية السابقة التي أسست لهذا الحقل من المقارنة الذي يشغل الآن الساحة الأدبية في الغرب (موضوع الأدب والفنون).

• كانت الموضوعات الحية في الكتاب هي تلك الموضوعات النقدية - وليست المقارنية بالضرورة - التي انطلقت من توجيه سيميائي مثل مقالة ريفاتير عن السيرة، ومقالة سوزان نوكس نفسها المنطلقة سيميائياً من التحزبات المسبقة للدراسات الأنثوية. وكان مفيداً لو توقفت المقارنة عند هذه الظاهرة لتستنتج وجود معركة احتواء على الصلاحية بين الأدب المقارن والسيميائية، كما أوضحت التطورات التي تلت تأليف الكتاب، وذلك بسبب العلاقة الوثيقة على الأقل في مادة المضمون والهدف بين الطرفين.

• وقد أشارت مقدمة الكتاب في ختامها إلى أهمية هذه المقالات بالنسبة للدرس المقارني ونجحت في التقاط الحبل السري الذي يجمع بين اهتمامات الطرفين والذي أصبح يسمى اليوم (التناص Intertextuality).

وفيما يلي ترجمة للفقرة الأخيرة من المقدمة، وبها نسدل الستار على تتبع مقارنة طالت أكثر بكثير مما أريد لها أصلاً.

" ويلفت النظر أن العديد من هـذه المقـالات الختاميـة معنـيّ بالتناص، بالعلاقة بين النص القديم والنص الجديد، بين القراءة والكتابة. وإذا كان هناك مبدأ واحد التزم بـه الأدب المقـارن، علـى اختـلاف صيغـه وعلـى امتـداد السنين، فهـو ضـرورة فهـم النصـوص الأدبيـة مـن خـلال علاقتهـا بـالنصوص الأخـرى، سـواء أكـانت تنتمـي إلـى لغـات وثقافـات أخرى، وأنظمة معرفية أخرى، أو أعراق أخرى، أو إلـى الجنـس الآخـر. وتستمر هذه الضرورة في توجيه منظور الأدب المقارن اليوم "[٢٣].

تتمة الصورة

مقارنـة التضاريس الراهنة للاهتمامات الجديدة الأمريكية والفرنسية، وبدء الاهتمام بالأدب العربي والإسلامي

كلما أنجزت هذه الدراسة سلسلة من التضاريس بدت لها سلسلة أخرى، كما هو شأن تضاريس الطبيعة، وكلما رسمت ملامح صورة تبدّت أمور لابد منها لكي تكتمل الصورة حتى أصبحـت العبـارة الأخـيرة مجـرد جسر لفظي يخدم الانتقال من جهةَ إلى أخرى. ولكـن مـا العمـل ؟ وإطـار الأدب المقارن واسع مترامي الأطراف ولا يكاد يحدّه حد.

وهكذا بعد أن تمَّ رسم تضاريس ومعالم عديدة كان التركيز فيهـا على أمريكا الشـمالية، مـع التفاتـات إلـى المنـاطق الأخـرى المهمـة (مـن خلال تطور البحـث المقـارني) فقـد آن الأوان لإلقـاء نظـرة بسيطة علـى

معقل الأدب المقارن في الطرف الآخر من الأطلسي، وأعني بالضبط فرنسا التي في رحاب جامعاتها ولد الأدب المقارن، وعلى منابرها أثبت وجوده ثم جرى تصديره منها إلى أصقاع العالم شرقاً وغرباً.

وبالطبع، لو أراد المرء أن يجري مقارنة دقيقة لاحتاج إلى جولات وصفحات، ولكن المقصود هنا التعرف على بعض القسمات، من خلال تفحص عيني للنشر في الدوريات، وكنا أشرنا سابقا إلى بعض المقارنات في مجال الكتب. ولنكرر هنا أن عدد العناوين التي ظهرت في العقد الأخير في أمريكا الشمالية معلنة الصلة المباشرة أو غير المباشرة بالأدب المقارن لا تضاهيها من قريب أو من بعيد أية منطقة في العالم، بما في ذلك فرنسا نفسها.

وتبقى الدوريات بالطبع هي الأكثر تعبيرا عن التطورات المستجدة. ولكن الدخول في عالم الدوريات يقتضي تسهيلات بحثية وتفرغاً وتدقيقاً ومؤهلات متعددة الجوانب تخرج عن الإطار المرسوم للدراسة الحالية. وهكذا، ورغبة في الاختصار وعدم التشعب والتشتت، سنكتفي بإجراء مقارنة عينية في العناوين والاتجاهات التي تعبر عنها بين :

أ) الحصيلة السنوية للمجلة الرئيسية للأدب المقارن في فرنسا وهي Revue de Littérature comparée السنة الثامنة والستون، ١ — ١٢/١٩٩٤[٢٤].

ب) العدد الأخير من الكتاب السنوي للأدب العام والمقارن، جامعة إنديانا، ١٤/١٩٩٣. وقد صدر متأخراً في صيف عام ١٩٩٥، وضم إشارات تتجاوز نهاية عام ١٩٩٣[٢٥].

ج) وكذلك أعداد العقد الأخير من المجلة الكندية للأدب المقارن[٢٦]، وهي مجلة متأرجحة بين الإنكليزية والفرنسية ولكن تغلب عليها الثقافة الأنكلوسكسونية. وسنعتبر ب و ج طرفاً واحداً لأنهما الأكثر تعبيراً عن الأدب المقارن باللغة الإنكليزية.

مقارنة موجزة

١. يشترك الطرفان في قلة الاحتفاء بالأبحاث النظرية والمنهجية حول طبيعة الأدب المقارن ووظيفته ومناهجه بل حول أزمته، ولكن مع شيء من التفاوت، فالمجلة الفرنسية التي كانت في الأصل عشاً للنظرية المقارنية تظهر عدم اكتراث بالنظرية إلى درجة أن قائمة محتوياتها السنوية لا تحمل إلا عنواناً واحداً يتضمن تنظيراً خالصاً، وهو ـ وياللعجب ـ مراجعة لكتاب ألماني وبالألمانية وليس بالفرنسية[٢٧].... وكذلك يمكن أن نلاحظ قلة الأبحاث النظرية في الدوريتين الإنكليزيتين. ولكنهما تعوضان عن التنظير المنهجي في الأدب المقارن بتنظيرات حول الاتجاهات النقدية الحديثة ولاسيما السيميانية وحول مسائل الأدب المقارن الأساسية مثل الترجمة ونظريتها[٢٨]. وفي الكتاب السنوي... مقال تحليلي مهم حول النظرية السيميانية، وما لها وما عليها لتوماس برودن[٢٩]. ويلفت النظر في المجلة الكندية أنها تميل إلى إصدار محاور وأعداد خاصة، ولكنها لم تلتفت كثيراً إلى نظرية الأدب المقارن ومناهجه في العقد الأخير. وتبقى المجلة الكندية، على أية حال، شديدة الاتصال المباشر بقضايا الأدب المقارن، ومن أهم المقالات التي ظهرت في العقد

الأخير مقال نظري لجوناثان هارت عنوانه : " التعددية المقارنية : عدم تجانس المناهج وحالة العوالم القصصية " ـ ١٩٨٨ ، وللكاتب نفسه أيضاً عام ١٩٩٢ : " التشكيلات دائمة التغير في الأدب المقارن "(٣٠).

وبعد ذلك في عام ١٩٩٣ نشرت المجلة مقاربات نظرية مهمة أبرزها مقال أنتوني تاتلو بعنوان : " مسائل في الشعرية المقارنة "(٣١) ولكن تبقى هذه المقالات نقطة في بحر الدراسات التطبيقية والتعريفية بالآداب العالمية التي تنشرها هذه المجلة الفصلية المتميزة.

وبالمناسبة يمتاز الكتاب السنوي... بمتابعته الجادة لتطورات الأدب المقارن في العالم والتقارير والقوائم الفهرسية التي ينشرها عن وقائع الأدب المقارن ومؤتمراته، وكذلك مراجعات الكتب التي يفرد لها عادة ما يقرب ثلث صفحات المجلة، وهو أكثر التزاماً بما يبدو أقرب إلى منطق الأدب المقارن ومنطقته ومن هنا كان اختيارنا له. ولو ألقينا نظرة على مجلات مماثلة مثل الدراسات الأدبية المقارنة التي تصدر عن جامعة ولاية بنسلفانيا لوجدنا مثلاً أن فهرس عدد كامل مثل العدد الأول لعام ١٩٩٥ يخلو تماماً من مصطلح الأدب المقارن وأي من مشتقاته، فضلاً عن خلوه من أية معالجة نظرية للأدب والنقد(٣٢).

٢. يلفت النظر كذلك حجم المساحة المخصصة للأدب العربي والإسلام في الدوريات الثلاث. ويمكن القول إن العقد الأخير شهد بدء الاهتمام المقارني بتجربة الأدب العربي وبالفكر الإسلامي وأدب المناطق المسلمة في مجلات الأدب المقارن.

ففي المجلة الفرنسية يوجد عدد خاص عن الأدب العربي(٣٣) ع١/١٩٩٥ (ص ٥ ـ ١١٦)، من إعداد ن. توميش و م. بوتيه وفيه

دراسات عن الرواية العربية والشعر العربي وعن أدباء مثل أدونيس (بقلم جاك بيرك، ومنكوسكي) وحنامينه (بقلم ريغ) ومراجعات عن الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، وبالطبع هذا موضوع شديد الأهمية في الأدب المقارن.

وفي المجلة الكندية يحظى الأدب العربي باهتمام معقول وذلك من خلال حرص المجلة على التعريف بالآداب غير المعروفة في الغرب، وتفتح المجلة أبوابها لأي إسهام في هذا المجال، وقد ظهر فيها مقالات عن الشعر العربي والرواية ولكنها ظلت في الحدود الدنيا، وكان آخر تطور في اتجاه الاهتمام بالأدب العربي ظهور إعلانات في أعداد عام ١٩٩٤ عن الإعداد لعدد خاص بعنوان : " الأدب العربي الحديث : المنظور المقارني "[٣٤]. وبالطبع هذا العنوان يعني أن العدد سيتجاوز مسألة التعريف إلى خطوة أكثر تخصيصاً هي دراسة الأدب العربي من خلال زوايا مقارنية.

على أن التطور الأشد أهمية هو القفزة الحقيقية التي تلاحظ في الكتاب السنوي... ابتداء من العدد ٤١ لعام ١٩٩٣ الذي صدر عملياً عام ١٩٩٥.

فبعد غياب كامل للأدب العربي عن أعداد نصف القرن الماضي بأكمله ظهر العدد الحادي والأربعون وكأنه يحاول تعويض ما سبق، وبالطبع بناء على انتقادات وجهت إلى إدارة المجلة مع بيانات مقنعة[٣٥]. وقد خصص الباب الأول من المجلة الذي يحمل دائماً عنوان : وثائق في تاريخ الأدب المقارن Documents in the History of Comparative Literature ، خصص هذا الباب بأكمله لتاريخ الأدب

العربي المقارن، ونشرت فيه ترجمتان لجزأين من أقدم مقالين في تاريخ الأدب العربي المقارن وهما :

- " اشتغال العرب بالأدب المقارن... في كتاب : تلخيص كتاب أرسطو في الشعر " لخليل هنداوي(٣٦).

- " الأثر الأجنبي في الأدبين العربي والإنجليزي " لفخري أبوالسعود(٣٧).

وتبعت ذلك دراسة لكاتب هذه السطور تتناول " تاريخ الأدب العربي المقارن واتجاهاته الرئيسية "(٣٨)، حتى أواخر الثمانينات، وقد نشر المقالان السابقان باعتبارهما تأسيساً للدراسة اللاحقة، وباقتراح من كاتبها.

والجدير بالذكر أن رئيس تحرير الكتاب السنوي... نوَّه في الفقرة الأولى من مقدمته المختصرة للعدد بهذا التحول المتعمد، وذلك تبرئة للمجلة من تهمة المركزية الأوروبية، وهذه ترجمة الفقرة الأولى من المقدمة :

" في هذا المجلد قمنا بجهد متضافر لتجنب التركيز على المركزية الأوروبية الذي كثيراً جداً ما يغلب على دراسات الأدب المقارن، بما في ذلك تلك الدراسات التي تظهر في الكتاب السنوي....، فنشرنا مقالات تتناول آداباً وثقافات غير غربية وكذلك مقالاتٍ بأقلام مؤلفين غير أوروبيين. وتمثل الوثيقتان المنشورتان في مستهل هذا المجلد أقدم الكتابات المعروفة التي استخدمت مصطلح الأدب المقارن، وهما مقالة خليل هنداوي : " اشتغال العرب بالأدب المقارن "، ومقالة فخري أبوالسعود : " الأثر الأجنبي في الأدبين العربي والإنجليزي ". ثم يأتي

مقال حسام الخطيب حول " الأدب العربي المقارن " ليضع هاتين المقالتين في سياقهما لتاريخ دخول الأدب المقارن للعالم الناطق بالعربية، وليتابع ـ كما يدل عنوانه الفرعي ـ تاريخ هذا النظام المعرفي في اللغة العربية من تلك البداءات وحتى العقد السابق، وهكذا ربما كان في نشر هذه الوثائق بداءة للتعويض عن ندرة ما نشر سابقاً في الكتاب السنوي.... من مقالات حول موضوعات الأدب العربي، كما تشير مقالة الخطيب، وهذه الندرة مدعاة لإرباكنا... وربما كان أهم من ذلك أن هذه البداءة يمكن أن تكون بمثابة دعوة لمن شاء من الكتاب أن يقدم لنا مخطوطات حول مثل هذه الموضوعات لنقوم بنشرها "(٣٩).

وبالاضافه إلى ذلك ضم العدد نفسه مقالات مهمة عن الأدب العربي أو بأقلام عربية. أولاها مقالة " الأسلوب في الترجمة ". وقد أشير إليها آنفاً، ثم مقالة صالح الطعمة المدققة بعنوان : " استقبال نجيب محفوظ في الدوريات الأمريكية "(٤٠) وهي مصحوبة ببليوغرافيا شاملة.

ويتضح من هذا العرض الحجم الكبير الذي احتلته قضايا الأدب العربي في هذا العدد، وهو تطور تاريخي لا ينكر. فإذا أضيف إليه مقال آخر للكاتب الإفريقي أحمد شيخ بنقورة عن " ترجمة الإسلام "(٤١) نشر في العدد نفسه نتيجة لفوزه بجائزة الرابطة الأمريكية للأدب المقارن لعام ١٩٩٤، تبين أن وصف هذا العدد بالقفزة ليس من قبيل المبالغة.

واستكمالاً لصورة يصعب أن تكتمل، تحسن الإشارة إلى أن المجلات المقارنية الأخرى في الغرب أخذت تفتح أبوابها – بل تتطلع – لتجربة الأدب العربي المقارن، وقد نشرت في عام ١٩٩٥ مقالات عن الأدب العربي في مجلة " المقارن Comparatist " وفي مجلة " الأدب

العالمي اليوم World Literature Today "، وفيهما نشر الدكتور عبدالنبي اصطيف مقالين عن الأدب العربي المقارن، وكان مقال الدكتور اصطيف في " المقارن " مراجعة مستفيضة لكتاب : آفاق الأدب المقارن أفسحت له المجلة سبع صفحات، مع أن الكتاب منشور بالعربية[٤٢]. وبالمناسبة نشرت كذلك مجلة Synthesis الرومانية مراجعة موجزة للكتاب نفسه[٤٣]، وهي تفتح أبوابها للدراسات العربية، وتصدر هذه المجلة عن الأكاديمية الرومانية. وهكذا يتضح أن الكرة الآن في ملعب الدارسين العرب.

٣. تتفق الدوريات الثلاث أيضاً في تنوع المقاربات التطبيقية وتشعبها بين العصور والمناطق، ويلاحظ أن قضية التأثر والتأثير، وقضية التماثل وتجاوز الحواجز مازالت تحتل مركز الثقل في المقارنة التطبيقية، ولكن روح المناقشة تختلف عن السابق، ويبدو التركيز في المعالجات على مدلولات النصوص ومراميها وبواطنها بدلاً من التركيز السابق على الحجج التاريخية والبينات وأقنية التبادل، ولكن من خلال هذا الإقبال على المقارنة التطبيقية نجد بعض الفروق التي لها ما يبررها تاريخياً في مركز الاهتمام بين الدوريتين الأمريكتين من جهة والدورية الفرنسية من جهة أخرى.

ففي المجلة الفرنسية نجد استمرار الاهتمام الفرنسي التقليدي بموضوعات مثل :

- علاقات الأدب الفرنسي بالآداب الأوروبية وغيرها.
- علاقات الأدب الفرنسي بالآداب الإفريقية المكتوبة بالفرنسية.
- علاقات الآداب الأوروبية فيما بينها، وفي هذا المجال كادت المقالات تغطي جميع البلدان الأوروبية شرقاً وغرباً وإن كانت ألمانيا

وإيطاليا تحتلان مكانة مرموقة. ولا تقتصر المقالات على العلاقات والمشابهات، ولكن هناك محاولة لتقديم جوانب من آداب دول أوروبة الشرقية وكرواتيا بوجه خاص. وكان الخروج من الدائرة الأوروبية محدوداً باتجاه الأمريكتين، وفيما عدا ذلك توجد التفاتة إلى اليابان وأخرى إلى الهند. وهذا يعني استمرار عقلية المركزية الأوروبية، على الأقل من ناحية بؤرة الاهتمام.

• تطورات الأجناس الأدبية ومسيرتها عبر الحواجز الأوروبية وإعادة فهمها في ضوء النظريات النقدية الحديثة، مع اهتمام خاص بالسيرة الذاتية والرواية والدراما.

• رحلة المذاهب الأدبية القديمة والجديدة عبر الآداب الأوروبية مثل : الرومنتية والرمزية والطبيعية والطليعية والبنيوية وما بعدها والتفكيكية، مع اهتمام خاص بنظريات الاستقبال ناتج عن الإسهامات الألمانية في المجلة، وهي كثيرة.

• ثيمات قديمة جديدة مثل دون جوان والرحلات والخطيئة وألف ليلة وليلة.

• دراسات الترجمة ولاسيما من الناحية التطبيقية.

• بعض دراسات الفنون كالرسم والموسيقا ولكنها دراسات مقصودة لذاتها وغير مرتبطة بالمقارنة مع الآداب.

• وأخيراً يلاحظ أن نصيب أمريكا الإسبانية من الاهتمام لا بأس به على حين كان الاهتمام ضئيلاً جداً بالأدب الأمريكي وكذلك بالدراسات الأمريكية، فكأن أوروبة لا تريد أن تشعر بوطأة القوة الأمريكية أو ربما تتجاهلها عن عمد، وهذا التجاهل صعب في مجال الأدب المقارن بالذات.

٤. ولا نجد في الدوريتين الأمريكيتين ما يناقض هذه الاهتمامات، ولكن مركز الثقل، كما أسلفنا، مختلف ولاسيما من النواحي التالية التي ستعرض بموازاة تسلسل الملاحظات السابقة.

• مقابل الأدب الفرنسي وعلاقاته لا يلاحظ تركيز مفرط على الأدب الأمريكي أو الكندي، وإن كانت المشكلات الخاصة للأدب الكندي (ازدواج اللغة والارتباطات والتعددية اللغوية بسبب الهجرة وغيرها) تشغل اهتماما خاصا في المجلة الكندية للأدب المقارن.

• علاقات الآداب الأوروبية واردة في المجلتين الأمريكيتن، ولكن هناك تركيز على مناطق معينة أبرزها بريطانيا ثم ألمانيا، والتركيز على ألمانيا ناتج من كون كثيرين من العاملين في الأدب المقارن هم أصلا مهاجرون من ألمانيا ووسط أوروبا. ومقابل شبه الانغلاق الفرنسي على آداب آسيا وأستراليا نجد التفاتة أمريكية مهمة إلى الضفة الأخرى من المحيط الهادي وتحتل الثقافات اليابانية والصينية والهندية مكانة بارزة جداً، كما تحتل ثقافة جزر الكاريبي موقعاً مناسباً. ويبدو من خلال دائرة الاهتمام أن الثقافة الأمريكية المقارنة تبحث عن المخرج بالاتجاه الجغرافي التاريخي المعاكس لأوروبة.

• تطورات الأجناس الأدبية والمذاهب والثيمات تكاد تكون متماثلة، ولكن الاهتمام بالتطبيقات الواسعة للسيميائية والنظريات الحديثة يشغل بال المقارنين الأمريكيين ربما بدرجة أكبر. وتبدو المغامرة الأمريكية في هذا المجال أكثر جرأة وأقل محافظة.

• دراسات الترجمة تنال اهتماماً واضحاً لدى الطرفين، ولكن الأبحاث النظرية المتطورة المستعينة بالآلة العلمية واللسانيات الحديثة تبدو أكثر تكراراً في أمريكا الشمالية.

• مقابل ندرة الدراسات الفرنسية في مجال المقارنة بين الأدب والفنون الأخرى، نجد ما يشبه الوفرة على الجانب الأمريكي، وتدل الببليوغرافيا السنوية التي ينشرها الكتاب السنوي عن موضوع الأدب والفنون على مدى تقدم الجهود الأمريكية وتنوعها في هذا المجال المقارني المهم، وقد بلغ عدد العناوين المتعلقة بهذا الموضوع في العدد (٣٩) من الكتاب السنوي ألفاً إلا واحداً.

• وأخيراً يلاحظ تركيز واضح في المجلتين الأمريكيتين على متابعة الإنتاج النقدي والمقارني في القارة الأمريكية وأوروبة وغيرها، ويمتاز الكتاب السنوي.... بغنى القسم المخصص فيه لمتابعة الكتب الجديدة ومراجعتها، وكذلك بأقسام الوثائق التاريخية للأدب المقارن، وتقارير النشاط المقارني في العالم، ومتابعات المؤتمرات الأمريكية والخارجية.



وخلاصة القول في هذا الباب يمكن أن تكون شيئاً من قبيل العتب على المقارنين الذين يضخمون الشكوى من اضطراب هدفية الأدب المقارن ومنهجيته في حين تعج مسيرة الأدب المقارن بالمغامرات والارتيادات والمقارنات والمتابعات وتتفاعل أطرافها لتشمل العالم كله، حتى أنه بدأ الآن كلام كاريبي وصيني وياباني وأمريكي جنوبي حول قلب الطاولة على رؤوس ورثة المركزية الأوروبية والتخلص من الامتدادات الكولونيالية وبدء تبادل المواقع بين الأنا والآخر بحيث يصبح الأنا الغربي هو الآخر بدلاً من الآخر الشرقي.

ولعل القرن الحادي والعشرين سيحمل لنا - وربما في عقديه الأولين - تطورات ذات شأن في هذا الاتجاه.

الحواشي

(١) ـ هذه معلومات عامة لا تكاد تحتاج إلى توثيق. وإذا جاز لي أن أسند إلى التجربة الشخصية أشير إلى أنني كنت كطوال فترة السبعينات تقريبا رئيس قسم اللغة العربية في جامعة دمشق، ومن خلال حملة قوية لدعم الأدب المقارن (الذي كان حديث عهد في جامعة دمشق) أمكن الحصول على منح دراسية في بعض جامعات أوروبة الشرقية خصصت لدراسة الأدب المقارن ؛ ولكن الموفدين لقوا عنتاً شديداً في إيجاد مشرفين أو فروع تخصص حتى في ألمانيا الشرقية آنذاك. وكانت المجر هي أكثر دول أوروبة الشرقية اهتماما بالأدب المقارن، وعقدت فيها مؤتمرات وملتقيات مقارنية مهمة جداً، ولكن اللغة المجرية (التي تشبه جزيرة لغوية) كانت عائقاً أمام الإيفادات إلى المجر.

(٢) ـ انظر تقريرا عن هذا المؤتمر في :

د. حسام الخطيب : حول قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي (١ ، ٢) ، الراية ، الدوحة ٣ و ١٠/٢/١٩٩٦.

(٣) ـ عنوان السلسلة هو : " دراسات هارفارد في الأدب المقارن "

" Harvard Studies in Comparative Literature "

وقد بدأت عام ١٩١٠ بكتاب :

Three Philosophical Poets : Lucretius , Dante and Goethe. " By George Santayana.

والجدير بالذكر أن السلسلة التي ضمت ٤٢ كتابا حتى عام ١٩٩٣ تدور كلها حول المقارنة التطبيقية والنقد الأدبي، وليس فيها أي عنوان نظري في الأدب المقارن سوى الكتاب الأخير المترجم عن الإسبانية، وستجري إليه الأشارة في الحاشية التالية

(٤) ـ هذا هو الكتاب ذو الرقم ٤٢ في سلسلة هارفارد للأدب المقارن، وقد ترجمته كولا فرانزن.

Claudio Guillén.

The Challenge of Comparative Literature : translated by Cola Franzen Harvard University Press, 1993.

ويعود الكتاب إلى عام ١٩٨٥ – برشلونة. وعنوانه الأصلي :

Entre le uno le diverso : introduction a la literatura comparada.

والجدير بالذكر أن جامعة هارفارد امتصت كلوديو غيان، وهو يعمل أستاذا ممتازا للأدب المقارن فيها.

(٥) ـ يعود كتاب شيفريل إلى عام ١٩٨٩، وقد ترجمته فريدة ذهب.

Yves Chevrel.

Comparative Literature Today : tr. by Farida E. Dahab. The Thomas Jefferson University Press, Kirksville, Missouri, USA, 1994.

وهو في الأصل من سلسلة Que sai'je وعنوانه :

La Litterature comparee, Paris, 1989.

(٦) -

Press Brunel et Yves Chevrel, eds.

Précis de Littérature comparée. Paris, Presses Universitaires de France, 1989. 376p.

وحتى تاريخه لم يترجم الكتاب إلى الإنكليزية أو العربية. ولكن ظهرت عنه مراجعة مفصلة في الكتاب السنوي.... .YCGL, 39/1990 - 122 وقد جرت الاستفادة أعلاه من هذه المراجعة.

(٧) ـ خصص عدد الربيع ٩٥ في هذه المجلة لأوضاع الأدب المقارن في العالم، فيه مقال مستفيض للدكتور عبدالنبي اصطيف حول البديل المنشود :

Abdul - Nabi Istaif. " Beyond the Notion of Influence : Notes Toward an Alternative ". Wold Literature Today, Vol. 69, No. 2. Spring 1995 : 281 - 286.

(٨) -

Council on National Literatures - World Report, New Series 11.

Comparative Literature and International Studies, 1989.

(٩) ـ أود التاكيد أن ما قُدم هنا ليس الا مسا لرووس التضاريس من هنا وهناك، أي التضاريس المعبرة، وهو ابعد من أن يكون تاريخا لانتشار الأدب المقارن. على أية حال يمكن للمهتمين مراجعة القسم المتعلق بالقرن العشرين في :

د . حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا، دار الفكر ، دمشق - بيروت، ١٩٩٢، ولاسيما ص ص ٧٥ - ١١٥.

(١٠) ـ هذا كتاب فريد من نوعه من ناحية وضوح هدفه في تقديم نماذج ملموسة لتغيرات علمية المقارنة الأدبية في الفترة الراهنة

Clayton Koelb and Susan Noakes : edits.

The Comparative Perspective on Literature : Approaches to Teory and Practice. Cornell University Press, Ithaca and London 1988.

وسوف يشار إليه فيما بعد بعنوان مختصر : المنظور المقارني....

(١١) -

Stephen Nichols Richard Vowles.

Comparative at Work : Studies in Comparative Literature. USA, 1968.

(١٢) -

A. Owen Aldridge.

Comparative Literature : Matter and Method. USA, 1946.

(١٣) ـ مقدمة كتاب : المنظور المقارني... : ص ٨.

(١٤) ـ السابق ٨ ـ ٩. والنص مقتبس من كتاب جوست :

Francios Jost.

Ontroduction to Comparative Literature : 29 - 30.

(١٥) ـ مقدمة كتاب : المنظور المقارني... : ١١.

(١٦) -

Jonathan Caller.

" Modern Lyrucal Poetry : Continuity of the Genre and Critical Practice ".

في : المنظور المقارني... : ٢٦٣ ـ ٢٨٤.

(١٧) -

Michael Riffaterre.

" On the sign Systems of Biography "

في : المنظور المقارني... : ٣٥٥ - ٣٦٦

(١٨) - السابق.

(١٩) -

Sozan Noakes.

" On the Superficiality of Women ".

في : المنظور المقارني... : ٣٣٩.

(٢٠) - صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عام ١٩٦١، وجرى التعديل الأساسي عليها بعد عشر سنوات عام ١٩٧١، وظل هذا الكتاب مدة طويلة مرجعا مهما للأدب المقارن داخل أمريكا وخارجها.

Newton P. Stallkneet and Horst Frenz, edts.

Comparative : Method and Perspective Southern Illinois University Press, 1961, 1971, 1973.

وستكون الإشارات اللاحقة إلى طبعة عام ١٩٣.

(٢١) - انظر ص ص ١ - ٥٧ من المصدر السابق والمقالة المعنية هي :

Hary H. H. Remak.

" Comparative Literature : Its Definition and Function ".

(٢٢) - مرجعها باللغة العربية :

د. حسام الخطيب : " الأدب المقارن بين التزمت المنهجي والانفتاح الإنساني ط. المعرفة، ع ٢٠٤ - ٢٠٧ (ثلاثة أجزاء)، ١٩٧٩. وقد جرى تلخيص القسم الأول من مقالة ريماك، وترجمة القسم الثاني نظراً لأهميته التأسيسية.

(٢٣) - نهاية مقدمة كتاب : المنظور المقارني... : ١٧.

(٢٤) - هذه مجلة المقارنين الفرنسيين الأوائل، وقد دخلت عام ١٩٩٤ سنتها الثامنة والستين، أي أنها أقدم مجلة في تاريخ الأدب المقارن استطاعت أن تستمر حتى يوم الناس هذا.

Revue de Hittérature Comparée. Janceir - Decembre 1994.

(٢٥) -

Yearbook of Comparative and General Literature. 41 (1993).

(٢٦) - Canadian Review of Comparative Literature.

(٢٧) ـ بالمناسبة، تنشر مجلة الأدب المقارن مقالات بالفرنسية والإنكليزية والألمانية والإيطالية والأسبانية وغيرها، وتكاد تمثل مجمل اتجاهات الأدب المقارن في أوروبة. والمقال المشار إليه مراجعة لكتاب :

P.V. Zima.

Komparatistik : Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft (M. Schmeling).

(٢٨) - نشير إلى مقال لعدنان عبدالله حول " الأسلوب في الترجمة ".

Adnan K. Abdulla.

" Style in Translation ". YCGL. 14 (1003) : 76 - 85.

وفيه أمثلة من ترجمة " الصخب والعنف " لجبرا

(٢٩) -

Thomas Broden.

" Squars and Triads Growth and Narrative : Semiotics, Sign, and Signification ". Yegl. 41 (1993) : 99 - 122.

(٣٠) -

Jonatan Hart.

- " Acomparative Pluralism : the Heterogeneity of Methods and the case of Fictional Worlds. CRCL 15 (3 - 4). 1988 : 320 - 345.

- The Ever - Changing Configurations of Comparative Literature ; Review of Scholarships ". CRCL, 19 (1 - 2), 1992 : 1 - 20.

(٣١) -

Antory Tatlow.

" Problems with Comparative Poecties ". CRCL, 20 (1 - 2), 1993 : 9 - 28.

(٣٢) -

- Comparative Literature Studies. The Pennsylvania State University. Vol. 32,1 1995.

(٣٣) - ظهر العدد الخاص بالأدب العربي تحت عنوان :

Le Voyage dans la littérature arab moderne, prep. par N. Tomiche t m. Potet littérature comparée, No 1, Janvier - mars, 1994 : 5 - 116.

(٣٤) -

Modern Arabic Literature : The Comparative Perspective. crcl, 1994 : 393.

(٣٥) ـ كنت وجهت مثل هذه الانتقادات إلى إدارة المجلة وإلى الأستاذين ريماك وفايشتاين اللذين يشرفان على الكتاب السنوي سابقا، وقد أبديا استعدادا لنشر أية مادة مناسبة عن الأدب العربي، وعبرا عن الشكوى عن عدم استجابة الدارسين العرب للإسهام في هذا المجال. والحق أنه بتشجيع من ريماك ومعاونة من صالح الطعمة تم إعداد هذا المدخل، وحين تسلم غيلبرت شاتان رئاسة التحرير كتب لي متحمسا حول الموضوع. والدعوة مفتوحة لإسهام الدارسين العرب.

(٣٦) ـ العنوان الكامل لمقال خليل هنداوي هو :

" اشتغال العرب بالأدب المقارن أو ما يدعوه الفرنجة Litterature Comparée ، في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد ". وتتألف هذه الدراسة التلخيصية من أربع مقالات متسلسلة في الرسالة، خلال شهر حزيران (يونيه) ١٩٣٦، والجزء الأهم منها هو الأول الذي يعرف بالأدب المقارن (ع ١٥٣، ١٩٣٦/٦/٨). وهذا أول نص عرفته العربية يستخدم مصطلح الأدب المقارن ويشرحه. انظر التفاصيل وافية حول الموضوع في :

د . حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا : ١٥٢ ـ ١٦٨.

(٣٧) ـ فخري أبو السعود : " الأثر الأجنبي في الأدبين العربي والإنكليزي ". الرسالة ع١٦٨، س ٤، ١٩٣٦/٩/٢١، ص ص ١٥٣٤ ـ ١٥٣٥.

(٣٨) ـ

Hussam Al Hareeb.

" Comparative Literature in Arabic : History and Trend ". TCGL, 41 (1993) : 12 - 20.

(٣٩) ـ

Gilbert D. Chaitin.

" Editors Preface ". YCGL 41, (1993) :4.

(٤٠) ـ

Salih J. Altoma.

- " The Reception of Najib Mahfuz in Americal Puplications ". YCGL, 41 (1993) : 160 - 168.

- " Bibliography ". YCGL, 41 : 169 - 179.

(٤١) ـ

Ahmed Sheikn Bangura.

" (Translating) Islam and Lingustic Differentiations in the Narratives of Anina Sow Fall ". YCGL, 41 : 21 - 34.

(٤٢) -

Abdul - Nabil Issyaif.

" Husam Al - Khatib " Afaq al - Muqaran.... The Comparatist, XiX, May 1995.

(٤٣) -

Mirceea Angheleseu.

" Hussam El - Khateeb. Afaq al - Muqaran.... ". Synthesis Academie Roumaine, XX, 1993 : 113.



بنيـة القنـاع :

قراءة في قصيدة
أحد عشر كوكباً

علـي جعفـر العـلاق

بعيداً عن الافراط في البوح :

كان لابدَّ للقصيدة العربية الحديثة، وهي تتوغل في وهدة الذات وما فيها من ذعر وأمل، أن تبحث عن وسائل جديدة في الاداء الشعري، وتقنيات لم تدخل مختبر القصيدة بعد. وربما كان القناع أكثر هذه الوسائل والتقنيات فاعلية.

والقناع تقنية عُني باستخدامها شعراء هامون في العالم، مثل ييتس، ازرا باوند، ت.س. اليوت. وكان الشاعر منهم يسعى في استخدامه القناع، إلى التعبير عن رؤياه للعالم من ناحية، والحيلولة دون سقوط القصيدة تحت هيمنة عواطفه المباشرة ومشاعره التلقائية من ناحية أخرى. وبذلك يصبح القناع محاولة شجاعة يبتعد الشاعر فيها عن ذاته، ليمنح قصيدته طابعاً لا شخصياً أو يعبر عن الموضوع الشعري بطريقة موضوعية لا أثر لنبرة الذات فيها[١]. ذلك لأن القناع يوفر للقارىء فسحة جمالية يمكن له من خلالها أن يرى العمل الشعري دون ضغوط عاطفية أو ذاتية يسلّطها كاتب القصيدة على القارىء.

إن القناع، في العمل الادبي أو الشعري. هو الشخصية السردية الاولى، أو "المتحدث الغنائي الذي نصغى إلى صوته في القصيدة الغنائية"[٢]. ومع التطور في استخدام القناع، في الشعر الحديث، صار في

مقدور الشاعر ابتكار قناع خاص به ابتكاراً محضاً، أو استعارة شخصية من الماضي والتعبير من خلالها باعتبارها قناعاً.

لقد استخدم ازرا باوند، مثلاً، الشاعر الروماني بروبيرتوس قناعاً له في قصيدته Homage to Sextus propertius وكذلك كان استخدامه قناع شاعر روماني أخر هو موبرلي Mauberley في قصيدته Hugy Selwyn Mauberley. ومن خلال قصيدتيه هاتين (تحية إلى سكتوس بروبيرتوس) و(موبرلي) عبّر باوند عن موقفه إزاء عصره.

أما اليوت فقد استخدم مجموعة من الاقنعة في قصائده الكبيرة؛ لقد استعان بشخصية تيريسياس قناعاً في قصيدة (الأرض الخراب)The Waste Land، وابتكر شخصية بروفروك ليتخذها قناعاً في قصيدته The Love Song of J. Alfred Prufrock وكذلك فعل في قصيدة Gerontion حين جعل من الرجل الهرم الصغير قناعاً يتحدث من خلاله عن تصدّعات عصره وما أصاب الناس والحضارة من عقم روحي، وعجز جسدي.

وقد أفاد من تقنية القناع، في الشعر العربي الحديث، شعراء عديدون مثل البياتي، أدونيس، عبد الصبور، سعدي يوسف الذين حققوا، للقصيدة الحديثة، انجازات مهمة في هذا المجال. وانتقلوا بها إلى حد ملحوظ، إلى افق مختلف، بعيداً عن هشاشة الانشاء والافراط في البوح. لقد صار الشاعر العربي قادراً، بفضل مجموعة من التقنيات الجديدة، على تحويل اللحظة الشعرية إلى لحظة درامية، والتخفف من ذات الشاعر وانثيال عواطفه.

إن القناع، بالنسبة للشاعر العربي، رمز، يتخذه الشاعر " ليضفي على صوته نبرة موضوعية "[٣]، وهذا الرمز يأخذ شكل

الشخصية التاريخية غالباً[٤]، التي تنجز حديثها بضمير المتكلم. غير أن من المهم أن نلاحظ أن ليس كل شخصية تتحدث بضمير المتكلم تعني انها قناع. إن " أنا " القصيدة قد تكون أنا الشاعر الحقيقي، أو منجز النص الشعري وليست " أنا " القناع أو الشخصية التاريخية. ورغم ذلك فان القناع يتميز، عموما، بالحديث الشخصي أو المنولوج. ولا غرابة أن نرى من النقاد من يربط بين مصطلح القناع. ومصطلح المونولوج الدرامي عند الشاعر براوننج[٥].

حرية النصّ :

ولقد حاول شعراء الحداثة العرب تحرير نصوصهم الشعرية من سطوة المشاعر الرومانسية، والمواقف الغنائية السائبة. ولتحقيق ذلك وجدوا إن اكثر الوسائل ملاءمة، إن لم تكن أكثرها فاعلية، هو معالجة عنانهم الروحي والتعبير عنه عن طريق الاستخدام الناضج للشخصيات التاريخية كأقنعة.

في تعريفه القناع، يذهب عبد الوهاب البياتي، إلى القول انه، الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته[٦] وبذلك فإن القصيدة لا تظل نزيفاً ذاتيا، بل تغدو كياناً منفصلاً عن الشاعر :

" إن القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر.... لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والامراض النفسيه التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي "[٧].

وربما كانت قصيدتا (محنة أبي العلاء) و(عذاب الحلاج) للبياتي، وقصيدة (الصقر) لأدونيس، وقصيدة (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) لصلاح عبدالصبور، أبرز تجارب القناع في القصيدة العربية الحديثة، يضاف إلى ذلك قناع "الاخضر بن يوسف" الذي استخدامه سعدي يوسف في عدد من قصائده[٨].

وفي غمرة التفاته إلى الماضي، كانت الاندلس بالنسبة للشاعر العربي الحديث حقلاً ثريا بالموضوعات والروى والرموز، لما تختزنه الاندلس في الوجدان العربي من دلالات تلهب الذاكرة وتحرك الذات.

وقد أفاد محمود درويش، أيضا، من موضوعة الاندلس فائدة كبيرة، وعاود استخدامها، أحداثا ورموزا، في أكثر من قصيدة مثل (اللقاء الاخير في روما) و(قصيدة بيروت)[٩] و(إذا كان لي أن أعيد البداية)[١٠]. وحين ترد الاندلس، في هذه القصائد، فإنها لا ترد إلا اشارة أو رمزا. وربما استعاض الشاعر عنها بملمح من ملامحها أو مدينة من مدنها أو أحد شعرائها البارزين كغرناطة أو قرطبة أو لوركا.

ولم يكن محمود درويش، في هذه المرحلة، يصنع من هذه الرموز أو الامكنة الاندلسية حجر أساس يشيد عليه قصيدته، أي إنها لم تكن أكثر من محفزات للذاكرة، ومثيرات للشجن أو الحنين. كلمات تكتفي، رغم شحنتها الوجدانية، بعمرها القصير الممتد في جملة واحدة، أو، على الاكثر، في مقطع شعري واحد.

كان الشاعر، وهو يتأمل موضوعة الاندلس وما يتصل بها من تفرعات، لا يراها إلا شجرة تنتبق من تربة الماضي المضاءة بالفتوحات والعذاب الباهر. كان يراها مثقلة بعناقيد من الروى والدلالات التي تتسع

لتحتضن فلسطين وتجسد معاناتها. وكانت نقطة التماس أو التداخل بين الموضوعتين، فلسطين والاندلس، شديدة التأثير. وقد توفرت لدرويش جملة من الرموز انتزع منها عالماً من الصور المترعة بالألم الكبير والمعاني الفياضة التي تتصل بفلسطين والاندلس معاً.

لقد كان هذان الرمزان عميقين بشكل استثنائي: يتماثلان في غناهما، ويترابطان، في الذهن، بمعان شديدة الايحاء، لعل أبرزها : الوطن الضائع، الجنة المفقودة، الندم الآدمي، والطفولة التي لن نكفَ، حتى آخر العمر، عن التلفت حنيناً إليها. إن الاندلس، بتجلياتها المختلفة، تدخل في علاقة تماهٍ موجعة مع الكثير من ظواهر الواقع العربي والفلسطيني، لدى محمود درويش، كلما وجد الشاعر مستوى من التشابه الحميم بين الحالات أو الاحداث. في (قصيدة بيروت)، مثلاً، يربط الشاعر بين بيروت وقرطبة واصلا بين هجرتين تجمعان الماضي والحاضر في مشهد فجائعي واحد :

بيروت ! من أين الطريق الى نوافذ قرطبة،

انا لا أهاجر مرتينْ،

ولا أحبك مرتينْ،

ولا أرى في البحر غير البحر...

لكنّي أحومُ حول احلامي

وأدعو الأرض جمجمة لروحي المتعبهْ

وأريد أن أمشي

لأمشي

ثم أسقط في الطريق

إلى نوافذ قرطبة[11]

لكن يظل استخدام محمود درويش لموضوعة الاندلس، في هذه المرحلة، ذاتياً غنائيا في الغالب. أي ان المفردة أو الرمز الاندلسي لا يتجاوز، في معظم الاحيان، وظيفته العاطفية؛ فهو يندمج في المناخ الوجداني للنص ليغذيه بالحنين ووهج الذات. إن الشاعر يستدرج هذه العناصر الاندلسية ليذيبها في تيار من العنف الداخلي، بعد أن يجردها من مرجعيتها الخارجية. وهكذا تتحول إلى عناصر تطفح بلوعة الروح ولهب الذكرى.

أبو عبدالله الصغير قناعاً :

في ديوانه (أحد عشر كوكباً) لا يتعامل محمود درويش مع موضوعة الاندلس، مفردات ورموزا، على انها حوامل للمعنى أو عناصر للرثاء أو الحنين، كما هو الامر في الكثير من الشعر العربي، بل يختار شخصية تاريخية هي أبو عبدالله الصغير، آخر ملوك غرناطة العرب ليجعل من هذه الشخصية، دون أن يشير إلى اسمها مباشرة، قناعا يتحدث عبره ويوصل من خلاله رؤياه للضياع العربي / الفلسطيني في الحاضر والماضي معاً وذلك في قصيدته (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الاندلسي)[12].

ولكن لماذا أبو عبدالله الصغير تحديدا ؟

يرى باوند إن ما دفعه إلى[13] استخدام الشاعر الروماني بروبيرتيوس قناعاً هو ان هذا الشاعر كان يمثل، بالنسبه له، جملة من المشاعر القاسية التي عاشها باوند نفسه عام ١٩١٧، والشبيهة لما واجهه الشاعر الروماني قبل قرون عديدة. لقد جوبه كلاهما، رغم اختلاف الزمان والمكان، بذات " الحمق اللانهائي والعصيّ على الوصف " للامبراطوريتين الرومانية والبريطانية. وكأن الحماقة المشتركة للتاريخ قد دفعت بأزرا باوند إلى استدراج الشاعر بروبيرتيوس الذي عاش حماقة الماضي ليتخذه قناعا يجسد، من خلاله، حماقة الحاضر والماضي معاً.

والشاعر محمود درويش حين يختار أبا عبدالله الصغير قناعا فإنما يفعل ذلك مستجيبا لحماقة التاريخ أيضا حينما تندفع من الماضي إلى الحاضر لتضمهما معاً في إطار من التماثل المريع. لم يكن الامير الغرناطي، هنا، أميرا مهزوما فقط، بل كان أميرا " أخيرا ". كما ان هزيمته لم تكن نبيلة مدوية، بل كانت امتهانا أسهم في صياغته هو ؛ لقد تنازل عن أبهة الانكسار المحتوم ليختار، بدلا عنها، صورة المستسلم عن حماقة أو جبن أو رضا. وهكذا سلم مفاتيح غرناطة إلى الملكة الاسبانية ليظل رنين هذه المفاتيح يتردد عبر الازمنة. وفي ثنايا قصيدة درويش، رمزا عميق الدلالة : في التاريخ وفي الشعر على السواء.

يتفاعل في فضاء القصيدة صوتان: صوت الشاعر / صوت الشخصية التاريخية، صوت محمود درويش / صوت أبي عبدالله الصغير، صوت الحاضر / صوت الماضي. وهذان الصوتان يلتقيان عبر مساحة من التماثل المرير بين الحاضر والماضي. يرى الشاعر إن قضية شعبه الفلسطيني تقف على حافة الهاوية، وإن رفض المقاومة. مخافة

الاستشهاد والقبول، بدلا عن ذلك، بمصالحة مهينة إنما هو، كما حصل لأمير غرناطة العربي، فقدان الحاضر والماضي كليهما. إن هذا التشابه بين الزمن الاندلسي والزمن الفلسطيني دفع بدرويش إلى أن يختار أبا عبدالله الصغير قناعا.

وعبر هذا القناع سيلتقي الشاعر بأبي عبدالله الصغير ليمتزج الصوتان تارة، ويتقاطعا تارة أخرى. ونحن نحس، حيناً، انهما يتوازنان في نبرة واحدة تشتمل على المشترك من أوجاع المرحلتين. ثم نحس، حيناً آخر، أن الصوتين يتمايزان، أو يتجاوران. وحين يطغى، للحظة، أحدهما على الآخر فسرعان ما تهيمن على المشهد هنيهة من التوازن القلق. وهكذا نصغي، نتيجة ذلك، إلى الحدث الاندلسي والفلسطيني في تداخل مؤثر. إن الصوت الذي نسمعه، في قصيدة القناع عموما وفي هذه القصيدة بشكل خاص، لا يمكن ارجاعه إلى عنصر واحد بذاته. لانه صوت مركب وشديد التعقيد، ينتج من " تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً ".[١٤]

إن القناع، في قصيدة (أحد عشر كوكباً...) ليس الشاعر تماماً. كما انه ليس أبا عبدالله الصغير كاملاً، إنه كلاهما في علاقة من التداخل والتوتر، والتفاعل أحيانا ؛ لأن القناع :

" محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر/الشخصية) ولأنه كذلك فهو ينطوي على عناصر منهما معاً، دون أن يتطابق مع أي منهما بالضرورة ".[١٥]

ولذلك فإننا نرى، في هذه القصيدة، ان الصوت التاريخي الخاص الذي يمثله أبو عبدالله الصغير يلتحم بصوت الشاعر ويتبادل

معه العناصر والمكونات بحيث نجد أن الماضي والحاضر يشكلان كفتين متعادلين.

يتكاتف الصوتان : الماضي / أبو عبدالله الصغير، والحاضر/محمود درويش، خلال قناع يجمع هذين الزمنين معاً، دون أن يُعنى بتقديم أحدهما على الآخر. بل يسعى، من خلال اذابتها في مزيج واحد، لا لتجسيد مأساة الماضي العربي فقط أو التعبير عن الهم الفلسطيني معزولاً عن سواه. بل إلى تقديم حاضر العرب وماضيهم، ذائبين في نبرة مشتعلة واحدة، يضيء أحدهما الآخر، ويستضيء به.

كان أبو عبدالله الصغير قناعاً شديد الدلالة؛ فهو لم يكن أحد ملوك غرناطة فقط. بل كان آخرهم، أي كان ملكاً من ملوك النهاية العربية :

.. وأنا واحدٌ من ملوك النهاية.. أقفز عن

فرسي في الشتاء الأخير. أنا زفرة العربي الأخيرةْ

إذن، لم يكن اختيار الشاعر لأبي عبدالله الصغير قناعاً إلا لتأكيد هذا المعنى المفزع: النهاية. وكأنَّ الشاعر ينطلق من يقين يهيمن على القصيدة كلها: إن كل تفاصيل حياتنا الآن، عربياً وفلسطينياً، لا تشكل إلا مشهد النهاية المخيفة.

إن هذا المعنى يتردد في شعر درويش، في مرحلته الاخيرة تحديداً. في قصيدته (اللقاء الاخير في روما)[١٦] مثلاً، تتجسد فجيعة الشاعر بصديقه عبر هذه اللازمة الأسيانة:

صديقي، أخي، حبيبي الأخيرا

أما في (قصيدة بيروت)[١٧] فإن الشاعر يعبر عن الحنين اللاهب إلى بيروت من خلال لازمةٍ يكررها بتطوير ذي دلالة؛ أن بيروت، أولاً، " خيمتنا " و " نجمتنا " مجردة، مطلقة، لا تحتاج إلى تحديد، ثم تتحول، ثانياً، إلى " خيمتنا الوحيدة " و" نجمتنا الوحيدة ". وأخيرا يدفع الشاعر بهذه اللازمة إلى نهايتها، لتصبح بيروت " خيمتنا الاخيرة " و" نجمتنا الاخيرة "... حيث شهدت تلك الهجرة الفلسطينية المروعة. وفي قصيدته الراهنة (أحد عشر كوكباً..) تسود، بشكل صارخ، فكرة النهاية بدءاً من العنوان وحتى أخر سطر في النص.

وفكرة النهاية لا يجسدها أبو عبدالله الصغير وحده، بل من خلال عدد من العناصر التي نشرها الشاعر في ثنايا قصيدته ليزيد معنى النهاية قوة، ويجعل عناصر هذا المعنى تتكاثف وتتصادى لتغدو، بالتالي، بؤرة للمعنى الاساسي. إن تعابير مثل: واحد من ملوك النهاية، الشتاء الاخير، زفرة العربي الاخيرة، نواحي الأذان الاخير، باب السماء الاخير، سقف السماء الاخيرة، المساء الاخير، كلها تتضمن معنى النهاية، وتؤكد على الحافات الاخيرة للأشياء والقيم والافكار.

إن عنوان القصيدة يختزن فكرة النهاية منذ البدء؛ فالكواكب الاحد عشر لا تطل على المشهد الاندلسي بكليته، بل على الجزء الاخير منه فقط. حقاً، إن العنوان، هنا، يمثل ثريا هائلة تضيء مسار الحدث الشعري. إنه عنقود من الدلالات والمعاني، والاحالات إلى الدين، والشعر، والتاريخ وتصدعاته الكبرى.

والعنوان لا يتغلغل في النسيج اللغوي للقصيدة فقط، بل ينسحب على قصائد المجموعة كلها ويتجاوز الجزء إلى الكل. لقد حمل غلاف المجموعة جزءاً من عنوان القصيدة: (أحد عشر كوكباً) تاركاً لبياض

الصفحة / الغلاف أن يغمر الجزء الثاني من العنوان. وبذلك فإن الجزء المخفي، هنا، يفسح المجال لقصائد الديوان أن تملأ هذا البياض بعناوينها المحتملة. وهكذا لا تحتكر العنوان قصيدة بذاتها، بل يصبح لكل قصيدة، نصيب ما في هذا العنوان الموغل في البياض والمرونة.

إذا افترضنا ان " آخر المشهد الاندلسي " هو المشهد العربي الراهن وهو يشرف على نهايته، فماذا أراد الشاعر بالأحد عشر كوكباً ؟ إن سياق القصيدة لا يقودنا إلى معنى واقعي لهذه الكواكب بالطبع، لكنه يفتح لنا طريقاً يتجه إلى نص مقدس هو القرآن، وإلى سورة يوسف تحديداً.

إن قصة يوسف ورؤياه، وحسد اخوته الأحد عشر له، ثيمة تتكرر في اكثر من قصيدة لمحمود درويش. إن الفلسطيني، لدى الشاعر، هو يوسف الجديد، الذي طاردته الانظمة، وكان موضع الحسد من اخوته العرب، حتى صار ضحيتهم الممعنة في الجمال والبراءة. ولعل قصيدة (أنا يوسف يا أبي) أكثر قصائد درويش تنمية لهذا المغزى:

فماذا فعلتُ أنا يا أبي ؟ ولماذا أنا ؟

أنت سميتني يوسفا، وهمو أوقعوني في الجبِّ

واتهموا الذئب؛ والذئبُ أرحمُ من اخوتي.. أبت !

هل جنيت على احد عندما قلت انى: رأيت أحد

عشر كوكبا، والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين[١٨].

لذلك فإن " الاحد عشر كوكباً " في عنوان القصيدة، التي تطل على "آخر المشهد الاندلسي" إنما هي استعارة تقاسم ملامحها القناع

التاريخي والشاعر في الوقت ذاته. إن كليهما يشهد الحسد ذاته، وتحالف الاخوة مع الاعداء. من العنوان إذن يبدأ تمازج الشاعر مع قناعه : الاحساس بظلم الاخوة والاعداء معا، ومنذ العنوان ايضا يلتقي العذابان الاندلسي والفلسطيني في موجة واحدة. إن عنوان القصيدة، مشحون، بطريقة استثنائية، بدلالات وإيحاءات ضمنية تربط بين مأساة الحاضر والماضي معا؛ حيث يتضامن الاخوة، هنا وهناك، مع أعدائهم ليزيحوا الضحية : الشاعر / القناع لا عن المشهد الاندلسي فقط بل عن آخر جزء من هذا المشهد الدامي.

انصهار الثنائيات :

يرى د. جابر عصفور[19] إن القناع ما هو إلا " استعارة موسعة " تتكون من صوتين " صوت الشاعر وصوت الشخصية " ويرى كذلك إن القناع والاستعارة يجتمعان تحت خاصية واحدة : إنهما يتشكلان من طرفين " المشبه والمشبه به " وهذا ما يتجلى في قصيدة (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الاندلسي)؛ حيث تنهض الشخصية التاريخية : أبو عبدالله الصغير بدور المشبه به، بينما يقوم الشاعر أو " أنا " القصيدة بدور المشبه. وبعبارة أخرى فإن التاريخ أو الماضي يشغل دائرة المشبه به، بينما يتحرك الحاضر. حاضر الشاعر وضغوط عصره في إطار المشبه.

غير أن هناك فرقاً عميقاً، في هذا الصدد، بين القناع والاستعارة؛ ففي القناع تكون العلاقة بين المشبه والمشبه به :

" علاقة تفاعل بين الطرف الحاضر في السياق - وهو المشبه

به أو ما يرتبط به – والطرف الغائب الذي لا تكف فاعليته – وهو المشبه "[٢٠].

أي ان العلاقة بينهما لا تكون علاقة استبدال أو استعاضة؛ فهما يتداخلان تارة ويتباعدان تارة أخرى. وهما أيضاً يتبادلان التخفي طورا والظهور طوراً آخر. من جهة ثانية، فإن أيّاً منهما لا يحتفظ بخصائصه الذاتية (مكانية كانت أم زمانية) إلى النهاية. فقد يحدث، كما سنرى في قصيدة درويش هذه، إن ملامح أحدهما ومتعلقاته التاريخية أو الجغرافية قد التحقت بالآخر أو العكس. إن لكل منهما حضوره الخاص به. وله، أيضاً، غيابه الملحوظ ، غير أن أيّاً منهما لا يظل في حضور دائم أو غياب مستمر.

وبذلك فإن ما ينتج عن العلاقة بين المشبه والمشبه به، في القناع، هو :

" معنى جديد، ينفصل عن كلا الطرفين على السواء "[٢١].

كما انه ينبع منهما مجتمعين أيضاً.

إن طرفي القناع، الشخصية التاريخية من جهة والشاعر من جهة أخرى. يحملان خصائص عصريهما. أي إن كلا منهما يحتفظ ببعض الملامح الدالة عليه، رغم أنها يتبادلان بعض تلك الخصائص.

تواجهنا، عبر نسيج القصيدة، جملة من الاشارات التي تشكل، جزئياً أو كلياً، ملامح الشخصية التاريخية: أبي عبدالله الصغير، وتسهم في تشكيل قناع القصيدة:

سترفع قشتالةٌ

تاجها فوق ....، اسمع خشخشة للمفاتيح في

باب تاريخنا الذهبيّ، وداعا لتاريخنا، هل أنا

من سيغلق باب المساء الاخير ؟ أنا زفرة العربي الاخيرة.

إن عناصر مثل. سترفع قشتالة تاجها ، خشخشة المفاتيح ، التاريخ الذهبي، زفرة العربي الاخيرة، وكذلك الاشارات الواردة، في أماكن أخرى من القصيدة مثل : واحد من ملوك النهاية، سبعمائة عام. إن كل ذلك يحيل ذهن المتلقي ويفتح وجدانه على تلك الشخصية التاريخية التي اتخذها الشاعر قناعاً له.

أما بالنسبة لشخصية القصيدة أو " انا " الشاعر المتحدثة في ثنايا النص فتشكل هيئتها مجموعة من عناصر الحاضر. إن الابيات التالية مثلاً :

- خمسمائة عام مضى وانقضى والقطيعةُ لم تكتملْ

بيننا، هنا، والرسائلُ لم تنقطعْ بيننا، والحروبْ

لم تغير حدائق غرناطتي..

- من سينزل أعلامنا: نحن أم هم؟ ومن

سوف يتلو علينا "معاهدة الصلح.. يا ملك الاحتضارْ ؟ "

- من يعلق أجراسهم فوق رحلتنا

أنت... أم حارسٌ بائسٌ ؟ كل شيء معدّ لنا

فلماذا تطيل التفاوض، يا ملك الاحتضار ؟

تحتشد بعدد من العناصر التي تشدنا إلى الحياة الراهنة وتفاصيل أحداثها مثل : خمسمائة عام مضى، والقطيعة التي لم تكتمل،

معاهدة الصلح، والتفاوض، إضافة إلى مؤشرات أخرى، ترد في غير هذا المكان من النص، مثل: الشاعر، القصيدة، لوركا، الزيتونة. إن هذه العناصر كلها تنتمي إلى صوت الشاعر، أو الطرف الحاضر من القناع، الذي يجسد المشبه ويتبادل، مع الشخصية التاريخية، فاعلية التأثير والتأثر.

إن الشخصية التاريخية، في قصيدة (أحد عشر كوكباً...) لا تسير في اتجاه افقي دائماً؛ فهي قد تقترض بعضاً من خصائص شخصية القصيدة أو ارتباطاتها الراهنة. وربما أعطتها بعض ما ترتبط به هي من أحداث الماضي. لو تأملنا المقطع التالي على سبيل المثال :

من أنا بعد هذا الرحيل الجماعيّ ؟ لي صخرة

تحمل اسمي فوق هضاب تطلّ على ما مضى

وانقضى... سبعمائة عام تشيعني خلف سور المدينة...

لوجدنا ان الشخصية التاريخية تمتزج بشخصية القصيدة، ليقتسما أحداثاً وملامح لا تعود إلى واحد منهما منفرداً. كما انها لا تعود كلها إليهما معاً بالتساوي. إن عبارة " الرحيل الجماعي " تحديداً يمكنها، دون شك، أن تحرك ماء الذاكرة لينبثق منه رحيل الفلسطينيين في الماضي القريب والبعيد على حد سواء. وهذا العنصر ينتمي إلى أنا القصيدة أو صوت الشاعر لكنه، في الوقت نفسه، ليس مقطوع الصلة تماماً عن الشخصية التاريخية. أما عبارة " سبعمائة عام تشيعني " فتوقظ الوجدان على حضارة الاندلس التي ملات سبعة قرون مدهشة قبل أن تغرب شموسها. أي إن هذه العبارة لا تنحاز، بشكل حاسم، إلى شخصية القصيدة بل إلى الشخصية التاريخية : القناع. مع أن ذلك لا يمنع

الشاعر من تبنيها باعتبارها إرثاً وجدانياً وحضارياً يشترك في الانتماء إليه شاعر القصيدة وقناعها معاً.

وهكذا نجد أنفسنا إزاء مظهر آخر من مظاهر التداخل بين المشبه والمشبه به، أو بين الشخصية في ثنايا التاريخ والشخصية في نسيج النص.

ولا يتم هذا التلاحم دائماً بطريقة ضمنية، فقد يتداخل طرفا القناع، الشخصية التاريخية / شخصية القصيدة عبر حدث مشترك يمزج بين الازمنة والامكنة معاً ليكون للحاضر النبرة الاعلى والاشد مرارة.

ـ الملاءات جاهزةٌ، والعطورُ على الباب جاهزةٌ، والمرايا كثيرةٌ

فادخلوها لنخرج منها تماما، وعما قليل سنبحث عما

كان تاريخنا حول تاريخكم في البلاد البعيدهْ

وسنسأل أنفسنا في النهاية : هل كانت الاندلسْ

ههنا أم هناك؟ على الارض... أم في القصيده؟

ـ في أي اندلس انتهي ؟ ههنا

أم هناك ؟ سأعرف اني هلكتُ واني تركتُ هنا

خير ما فيّ : ماضيَ. لم يبق لي غير جيتارتي

كن لجيتارتي وترا أيها الماءُ. قد ذهب الفاتحون

وأتى الفاتحون

يلتزم هذان المقطعان، كأجزاء القصيدة كلها، بتقنية القناع، غير أنهما يضيفان، بكثافة واضحة، عناصر عديدة ترجح من نبرة الشاعر وملامح مرحلته دون أن تهمل تقاسيم الشخصية التاريخية.

تحتشد كلمة " الماء " هنا بشحنة رمزية هائلة من خلال ارتباطها بالفاتحين من جهة وبالقيثارة من جهة أخرى. إنها مفردة تفتح الذهن والوجدان على أحداث الفتح الاندلسي يوم كان الماء يفيض بفتوة الحضارة العربية والاسلامية، وقبل أن يتحول، كما في هذه القصيدة، إلى وتر في آلة نائحة.

إن الشاعر / القناع يتمزق، في هذين المقطعين، عبر ثنائيتين هما: الحاضر والماضي، الهنا والهناك، الارض والقصيدة، الذهاب والاياب، الدخول والخروج، تاريخنا وتاريخهم. ولا تعود هاتان الثنائيتان منفصلتين بل هما متداخلتان بشكل عميق. إن محنة الماضي وأسى الحاضر، كليهما، يلتحمان معاً فيغدوان هماً واحداً. ومع أن الـ " هنا " والـ " هناك " اشارتان مكانيتان إلا أنهما تتحولان، من خلال القصيدة وقناعها، إلى اشارتين أيضاً : إن الشاعر / القناع يهدم حدود الزمان والمكان، هنا، لتصبح كلها نسيجاً لمناخ واحد ملتحم، ولتغدو محنة الاندلس ذكرى سوداء تغمر الحاضر الفلسطيني والعربي، وتصبح المكابدة الفلسطينية دماً اضافياً يزيد من فجائعية الذكرى الاندلسية ويربط بين غرباء الحاضر وغرباء الماضي معاً :

- هل كانت الاندلسْ

ههنا أم هناكْ ؟

- مر الغريبْ

ههنا، كي يمر الغريب هناكْ.

- في أي اندلسٍ انتهي ؟

ههنا أم هناكْ ؟

ومن خلال هذا التداخل بين الحاضر والماضي، وهذا التطاحن

بين الـ " هنا " والــ " هنـاك " تلتحـم الشـخصية التاريخيـة : أبـو عبداللـه الصغير مع شخصية النص : أو صوت محمـود درويـش. ويـؤدي القنـاع التاريخي، من خلالهما، وظيفتـه الشـعرية التـي تقتنـص شـرارة الحـاضر والماضي، وتستدعي شـظايا الازمنـة والامكنـة إلـى عجينـة النـص الـذي يصبح، نتيجة ذلك، نصاً بارعاً وفجائعياً عن كل الجنان المفقودة تباعاً

أنا آدمُ الجنتين، فقدتهما مرتينْ

فاطردوني على مهل،

واقتلوني على مهل،

تحت زيتونتي،

مع لوركا...

وهكـذا يمتـد ضجيـج العـذاب الفلسـطيني عـبر جنيتـن ضـائعتين؛ الاندلس وفلسطين، ويتخذ مستويات كوارثية متناميـة: مـن فقـدان الجنـة مرتين، إلى الطرد البطيء، ثم القتل المتمهل الذي يبلغ ذروته حين يلتقي بموت اندلسي آخر: موت لوركا. وبذلك يلتقي طرفا هذا الانيـن الانسـاني ثانية. وهذا المقطع يفصح، بصريـاً، أي مـن خـلال هيئتـه الطباعيـة عـن انفتاح القتل وتعدده؛ فالشاعر لا يضع نقطة أو فاصلة بعد " لوركا "، إنما يضع ثلاث نقاط تتلاشى في بياض مفتـوح علـى القتـل أو المـوت ممكنـاً كان أم حتمياً.

زحزحة القناع :

لا يحتفظ القنـاع، كما أشرنـا، بملامحــه كاملـة. كمـا أن ارتباطاتـه

الزمانية أو المكانية تظل عرضة للتغيير باستمرار؛ فقد يختفي بعضها وقد يتبادل بعضها الآخر، جزئياً أو كلياً، الانتقال بين طرفي القناع: الشخصية التاريخية والشخصية النص.

ونحن حين نتأمل الشخصية التي استخدمها الشاعر قناعاً في قصيدته نلاحظها وقد تعرضت إلى زحزحة واضحةٍ عن بعض خصائصها، إلى تغيّر من نوع ما، إضافة أو حذفاً، لغرض جمالي أو فكري. إن الشاعر لم يحتفظ بخصائص الشخصية، فى التاريخ أو الفكرة، بل أدخلها ضمن سياق العصر وأجرى عليها جملة من التحويرات التي قد تصح، خيالياً أو شعرياً، لكنها لا تصح قطعاً في ضوء الاحتكام إلى التاريخ.

إن أبا عبدالله الصغير، في القصيدة، غيره فى التاريخ إلى حد واضح ؛ فليس هو من سلم مفاتيح غرناطة إلى الملكة الاسبانية ازابيلا، مع أن " خشخشة المفاتيح " تتناهى إلينا، عبر القصيدة، قادمة من "باب تاريخنا الذهبي". جملة من التغييرات أحدثها محمود درويش على قناعه التاريخي ليجعله لصيقاً بعصره هو. كما أخضع صوته الشخصي للتعديل، هنا أو هناك، ليقترب به من صوت الشخصية التاريخية في نقطة لقاء متوترة.

ما الدلالة التي يمثلها أبو عبدالله الصغير، في هذه القصيدة، إذن؟ البطل أم الخائن أم الضحية ؟ أهو معنى وحيد لا يخالطه معنى آخر، أم أنه يشتمل على هذه الدلالات أو المعاني جميعاً ؟

لا شك أنه جملة من المعاني الدامية، ولعل اكثرها إيلاماً انه ينطوي، بعنف وأسى، على الصوت الفلسطيني، الصوت الجمعي، يقظة الضمير أو صرخة الروح وهي تحصي خسائر الجسد. وهي تتلفت، إلى الجهات العشر، بحثاً عن صوت أو جثة أو قصيدة تسندها في صراع وجودها الضاري.

لم يكن أبو عبدالله الصغير، في هذه القصيدة، وحده من سلّم مفاتيح غرناطة. إن عنوان القصيدة يفضح، وبطريقة مكثفة، دور الكواكب الاحد عشر، وحقدها الاخوي. وعبر مقاطع القصيدة، الأحد عشر ايضاً، يتضح دور الكواكب / الاخوة شيئاً فشيئاً. إنهم الاهل :

" يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل. أهلي يخونون أهلي في حروب الدفاع عن الملح "

ومع ذلك، فإن محمود درويش لا يذهب في تبرئة قناعه إلى النهاية. لقد أفرد له حصته من العذاب والندم :

مذ قبلتُ " معاهدةَ الصلح " لم يبق لي حاضر كي أمر غداً قرب أمسي.

وبعملها هذا، فإن الشخصية / القناع لم تجهز على حاضرها فقط، بل أجهزت، أيضاً، على غدها وأمسها معاً.

بنية النص.. بنية القناع :

يتصدر القصيدة عنوان شديد التوتر والكثافة : يختصر محنة القناع منذ البدء. إن الرقم (١١) يشكل مفتتح العنوان ويفيض على أجزاء القصيدة الاخرى، وينتشر بين ثناياها. وإذا كان عنوان القصيدة يشتمل على الرقم "أحد عشر" فإن القصيدة ذاتها تكون من أحد عشر مقطعاً. كما أن معظم مقاطعها، (عدا المقاطع ٢، ٤، ٥، ١١) تتكون من

عشرين بيتاً وعنوان من سطرين (عدا عنوان المقطع الاخير) أي أن عدد الاسطر بما فيها العنوان يتألف.من ضعف العدد ١١.

من الملاحظ أن بنية القناع قد أخذت طريقاً في النمو، وجدانياً وفكرياً وجمالياً، يناسب تطور الموضوع الشعرى وصولاً به إلى نهايته النائحة. ومما يمكن ملاحظته، بجلاء فائق، أيضاً ان معظم المقاطع الاحد عشر، عدا ثلاثة منها، تحمل عناوين ذاتية : تجسد نبرة القناع وهمه المباشر، وينطوي كل منها على ضمير، مستتراً أو ظاهراً، يعود على الشخصية التاريخية / الشاعر / قناع القصيدة الذي يتحدث بضمير الأنا. أما المقاطع ذات العناوين الموضوعية فهي المقاطع (١، ٦، ١١) حيث يشكل المقطع الأول (في المساء الاخير على هذه الارض) مدخلاً إلى الفتح المضاد والتحولات المذلة.

يمكن تقسيم مقاطع القصيدة، ذات العناوين الذاتية، إلى قسمين يقف المقطع السادس الموضوعي حداً فاصلاً بينهما. تهيمن على القسم الاول (٢ـ ٥) الشخصية التاريخية أو شخصية القصيدة في حدثها الملتاع عن الاهل الذين يخونون، الخسارة، قبول معاهدة الصلح، العداء الذي لم تغيره القرون.

وحين نلاحظ المقطع السادس (للحقيقة وجهان: والثلج أسود) نجد أن لصياغته على هذا النحو معنىً خاصاً. إن ورود الوجه بصيغة التثنية اشارة عميقة إلى جزءي النص اللذين يجسدان وجهين من وجوه المأساة التي يعيشها بطل القصيدة، والثنائيات التي تحكم حركتها : الماضي الحاضر، الفاتحون الجدد والفاتحون القدامى، الـ " هنا " والـ " هناك "، اندلس الارض وأندلس القصيدة. إن عنوان هذا المقطع خلو من أي ضمير يعود على قناع القصيدة أو شاعرها، ولذلك دلالة واضحة.

فالعنوان موضوعي : إن للحقيقة وجهين لا وجهاً واحداً. والمقطع كله متوتر ومشحون بالأسئلة الموجهة إلى " ملك الاحتضار "، أي انه محكوم بثنائية أخرى : سائل ومسؤول، مرسل ومرسل إليه. ولا ندري على وجه اليقين اجابة حاسمة لهذا الحشد من الاسئلة :

- من سينزل أعلامنا : نحن أم هم ؟

- من سينزع أسماءنا عن هويتنا: أنت أم هم ؟

- من سيدفن أيامنا بعدنا : أنت أم هم ؟

- من سوف يرفع راياتهم فوق أسوارنا: أنت... أم فارس يائس؟

- من يعلق أجراسهم فوق رحلتنا: أنت... أم حارس بائس ؟

إن كل سؤال، من هذه الاسئلة، يشتمل على اجابتين محتملتين، فاعل من فاعلين : نحن أم هم ؟ أنت أم هم ؟ أنت... أم فارس يائس ؟ أنت... أم حارس بائس ؟ أي ان الاجابة المفترضة على هذه الاسئلة محكومة بمنطق الثنائيات أيضاً، أو بمنطق الوجهين المحتملين للحقيقة.

وحين ندقق النظر. في هذا السيل القلق المتسائل، ندرك تماماً غياب اليقين، والافتقار إلى الحل، أو الاجابة الحاسمة في هذا العصر المربك والمرتبك[٢٢]. إن كلاً من السؤال المطروح والاجابة المفترضة يمثل وجهاً من وجوه الحقيقة، ويجسد موقفاً محدداً من موضوع القصيدة : الصلح والتفاوض. موقف الرفض أو موقف القبول. ولكن : مَن الرافض ومَن القابل هنا ؟ إن سياق المقطع السادس ربما يشير إلى أن الشاعر، أو قناع القصيدة، يقف في صف الرافضين الصلح، غير أن منطق القصيدة، بكاملها، لا يقول ذلك تماماً. سبق أن قرأنا قول الشاعر أو قناعه :

ولا حبَ يشفعُ لي

مذ قبلتُ " معاهدة الصلح "

أي أن الشخصية التاريخية، أو الشاعر يمكن أن يقف إلى جانب الصلح أيضاً. فلمن يوجه الشاعر أسئلته الملتهبة إذن ؟ لمن قبل الصلح أم لمن كان سبّاقاً إلى قبوله ؟ هل يوجهها إلى ذاته الأخرى، أي إلى الجانب الضعيف منه؟ أم إلى الذين قادوه إلى هذا الضعف ؟ أترانا نقف إزاء ثنائية جديدة تكمن في الشاعر نفسه ؟ بينه وبين قرينه ؟ بين ذاته وذاته الاخرى ؟ ماضيه وحاضره ؟ عقله وعواطفه ؟ بين عناصر الحياة وعناصر التلاشي فيه؟ ثم ينتهي المقطع بهذا البيت الذي يجسد يأس الشاعر أو قناعه، أو يأسهما معاً :

كل شيء معدّ هنا

فلماذا تطيلُ التفاوض يا ملك الاحتضارْ ؟

والملاحظ، على مستوى البنية، أن هناك ثنائية أخرى تجسد وجهاً من وجوه الحقيقة هي نظام التقفية، إن المقطع لم يبن على قافية واحدة، بل أقيم على قافيتين هما الراء والنون. وكأنهما معادلان جماليان لوجهي الحقيقة المبحوث عنها في هذا المقطع.

وبعد أن ينتهي المقطع السادس نهايته المغلقة بقافية الراء الساكنة يواجهنا القسم الثاني من المقاطع ذات العناوين الذاتية (٧ - ١٠) والتي تبدأ بالعنوان (من أنا.. بعد ليل الغريبة ؟) وبهذه المقاطع تصل القصيدة إلى سفحها المقابل حيث مرحلة ما بعد الصلح: الخوف من الغد، وصول الفاتحين الجدد، ورحيل الفاتحين القدامى. غير أن اللافت للنظر ان شخصية القصيدة، أو القناع يخالف توقعاتنا؛ إذ إنه يختار، في

المقطع التاسع، خلاصاً ذاتياً يجسده العنوان (في الرحيل الكبير أحبك أكثر) ويعكسه المقطع العاشر (لا أريد من الحب غير البداية) حيث الابتداء بالنفي، للمرة الاولى في عناوين القصيدة، هذا النفي الذي يقوله النص في سياق الحب لا سياق السياسة حين يكون للنفي دويّ أعمق. ونواجه، في هذا العنوان أيضاً، كلمة "البداية" بعد أن كانت القصيدة تحتشد بألفاظ النهاية والحافات الاخيرة للأشياء والبشر والافكار.

من جهة أخرى، فإن الشكل الشعري للمقطع العاشر، استخدام شكل الرباعية واعتماد القافية غالباً، يعكس العزلة وعدم الترابط أولاً، كما يجسد الاعتماد على عنصر الوجدان ثانياً.

في المقطع الحادي عشر، حيث تنحدر القصيدة إلى نهايتها، يواجهنا عنوان حيادي آخر (الكمنجات) لا نحس فيه بنبرة الشخصية المتحدثة إلا في الابيات (٦، ١٧، ١٨). إن هذا المقطع، في معظمه، لا يموج بلهب الذات أو التحامها بالموضوع الذي تجسده.

يتشكل عنوان هذا المقطع من كلمة واحدة تقف، على خلاف العناوين السابقة، معزولة دونما جوار لفظي أو تركيبي يحتضنها أو يندغم معها في علاقة حية. إنه عنوان يكرس العزلة والعراء اللذين يعيشهما القناع أو الشاعر في مواجهة الاحداث والتصدعات. ومما يعمق احساسنا بعزلة الشاعر أو الشخصية التاريخية خلو المقطع كله، تقريباً، من ذات فاعلة تضفي على النص نبرتها الشخصية باستثناء الابيات الثلاثة حيث كانت الذات حاضرة فيها حضوراً سلبياً وهي تعبر عن معاناتها القتل أو المطاردة.

ويمضي المقطع في تكثيف دلالة العنوان على العزلة حين ينقسم

إلى مجموعات يتكون كل منها من بيتين اثنين فقط، معزولين تركيبياً عن المجموعات الاخرى، ومغلقين بقافية واحدة. إن مارأيناه في المقطع السابق من رباعيات تؤكد اللاترابط يندفع، في هذا المقطع، ليصبح، أكثر فأكثر، تكريساً للانعزال والتفتت[٢٣].

وإذا كان عنوان المقطع الاخير هذا يتكون من اسم، فإن الاسمية تتجاوز بنية العنوان لتشمل المقطع كله. إن كل بيت من أبياته العشرين يبدأ بكلمة واحدة، هي اسم دائماً: الكمنجات، تكون مبتدأ يأتي خبره اسماً في ثمانية أبيات وفعلاً في ثمانية أخرى (إذا استثنينا الابيات المكررة). وهكذا تتأكد هيمنة السكون واللافاعلية على شخصية القصيدة أو بطلها. ومع ذلك فإننا نحس ان الابيات مشحونة بحركة عنيفة متخفية. وكأن هذه الكلمات التي تقف في بدايات الجمل ما هي إلا غطاء يخفي وراءه عنفاً وحركة كبيرين. لكن هذه الحركة حركة مواربة قد ترجع شيئا من الارض لكنها تعجز عن استرجاع زمن مضى :

الكمنجاتُ تبكي على زمن ضائع لا يعودْ

الكمنجاتُ تبكي على وطن ضائع قد يعودْ

وهكذا تنجح بنية القناع في الصعود، مع مقاطع القصيدة، لتعبَر عن تنامي الضياع الفلسطيني / العربي ووصوله إلى نهايته المريرة. كما تنجح في الربط بين عذاب الانسان وكفاحه العظيم، في الحاضر والماضي وعبر الامكنة المتباينه، حتى تبدو لنا الحياة الانسانية تياراً متدفقاً من المجد والمعاناة في ترابط مخيف.

الـهوامش

1. Princeton Encycopedia of poetry and poetices, ed. by preminger, London, 1979. p.6.

2. M.H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, Foarth ed. New York, 1981, p. 131.

٣ ـ جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي، مجلة فصول، العدد ٤، ١٩٨١، ص ١٢٣.

٤ ـ المصدر نفسه

٥ ـ فاضل ثامر: القناع الدرامي والشعر، مجلة الاقلام، العددان ١٠ـ ١١، ١٩٨١، ص ٧٤

٦ ـ عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٨، ص ٣٥.

٧ ـ المصدر نفسه.

٨ ـ لمزيد من التفاصيل عن القناع في الشعر العربي عامة، وفي شعر البياتي تحديدا انظر أطروحة الكاتب:

8. The Artistic prplems in Abd Al-wahab. Al-Bayati`s poetry: a Comparative critical Study (unpublished thesis, univ. of Exeter, october, 1983).

٩ ـ القصيدتان في مجموعة درويش: حصار لمدائح البحر ط٢، دار العودة، بيروت ١٩٨٥ ص ٦٣ — ٧٤ و٨٧ ـ ١١٦ على التوالي

١٠ ـ محمود درويش، ورد أقل، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧ص ٩.

١١ ـ حصار لمدائح البحر، ص ٩٣ـ ٩٤

١٢ ـ احد عشر كوكبا، دار الجديد، بيروت ١٩٩٢ ص ٧ـ ٣١

13. Peter Brooker, A Student`s Guide to the Selected Poems of Ezra Pound, London, 1979. P. 151

١٤ـ جابر عصفور، المصدر السابق.

١٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٤.

١٦ ـ حصار لمدائح البحر، ص ٦٣ـ ٧٤.

١٧ ـ نفسه، ص ٨٧ ـ ١١٦

١٨ ـ ورد اقل، ص ٧٧. يمكن الاطلاع على تأويل سورة يوسف في الكثير من كتب التفسير. انظر

مثلا: صفوة التفاسير، مجلد ٢، ط٤، تأليف: محمد علي الصابوني، دار القرآن الكريم، بيروت، ١٩٨١، ص ٤٢.

١٩ ـ جابر عصفور، المصدر نفسه.

٢٠ ـ المصدر نفسه.

٢١ ـ المصدر نفسه.

22. Barbara Herrnstein Smith, Poetic Closure: A Study of How Poems End. Chicago, 1968, P 247

٢٣ ـ يمكن للرقم ١١، باعتباره رقما للمقطع الاخير من القصيدة أن يمثل دلالة مزدوجة على العزلة والانفتاح معا؛ فهو يضع هذا المقطع خارج كتلة الابيات العشرة المكتفية بذاتها، ويعزز عزلته عنها. لكنه، من جهة ثانية، قد يعني، بطريقة ما، انفتاحا على بداية أخرى.



حول وصية
أبي تمام للبحتري

خليفة الوقيّان

في عدد مارس ١٩٧٧م من " علامات في النقد " نشر الدكتور عادل الفريجات دراس ة بعنوان " أبو تمام ووصياته للبحتري". غير أن الدراسة تجاوزت الإطار الذي حدده عنوانها لتتناول أبا تمام الناقد . يقول الأستاذ الباحث عن تلك الدراسة " ارتأينا أن نقسمها إلى قسمين رئيسيين هما :

أ - مدخل إلى نقد أبي تمام .

ب - أبو تمام الناقد من خلال شعره ، واختياراته ، ووصيته للبحتري.

وسوف يقتصر حوارنا مع الباحث الكريم حول جزء من دراسته، وهو المعنون بـ " النقد في وصية أبي تمام للبحتري " الذي يقول عنه، " إن آراء شاعرنا النقدية الصريحة تبدو أبين وأوضح في وصيته التي ساقها البحتري بعباراته الخاصة ، وهي عبارات لا تبلغ حد صفحة واحدة عثرنا بها - عثرنا عليها - في مصدرين اثنين فقط ، هما : زهر الأداب للحصري ؛ والعمدة لابن رشيق ".

يبدأ الباحث هذا الجزء من الدراسة بذكر وصية أبي تمام للبحتري ، ثم يقول : " ومن المسائل التي تثار في مناقشة هذه الوصية صحة نسبتها إلى أبي تمام، وانعدام هذه النسبة ، فقد ننكرأن أبوتمام - أبا تمام - قد ألقى بهذه العبارات حرفياً، وقد نقبل بهذه الوصية ، ولنا

في ذينك الرأيين الانكار والقبول حجج وأدلة . وأدلتنا في القبـول قويـة ، ولكنها غير دامغة ، وأدلتنا في الانكار قوية ، ولكنها غير يقينية أيضـا . ونحـن لانريـد أن نبـت فـي هـذه المشـكلة الآن . وإن كنـا نميـل إلـى أن الوصية ربما لم تقل بقضها وقضيضها علـى لسـان حبيـب ابـن – بـن – أوس ، وان سقطا أو تزيداً أو تبديلا أو تحويراً ربمـا طـرأ عليهـا. ولكـن بذرتها الأولى ربما قيلت في توجيه البحتري من قبل أستاذه وابن جلدتـه أبي تمام ".

ويستطرد الباحث في بيان علاقة البحتري بـأبي تمـام ، وتلمذتـه لـه ، وينتهـي إلـى القـول " ولهـذا كلـه فـإلى أن يثبـت عـدم عـزو هـذه الوصية إلى أبي تمام نمضي فنناقشها ، ونرى انهـا يمكـن أن تقسـم إلـى الأفكار الرئيسة التالية :

١ ـ تخير أوقات قرض الشعر ، وأفضلها وقت السحر .. الخ.

ويمضي الباحث في عرض ماجاء فـي الوصيـة مـن توجيهـات ، ومنـاقشتها.

ومـع التقدير لجهـد البـاحث ، فسـوف نـورد فيمـا يلـي بعـض الملاحظات على دراسته .

يبدأ الباحث حديثه عن الوصيـة برأييـن متعـارضين ، إذ يقـول " وأدلتنا في القبـول – أي قبـول الوصيـة – قويـة ، ولكنهـا غير دامغة ، وأدلتنـا في الانكار قوية ، ولكنها غير يقينية ، ونحن لانريد أن نبت فـي هذه المشكلة الآن ".

لم يورد الباحث الحجج والأدلة التي أشار إليهـا لـترجيح الانكـار أو القبول بل أكد عدم رغبته في البت في هذه المشـكلة الآن ، ثـم مضـى في بناء أحكامه مستنداً إلى نص لم يقطع هو بصحة نسبته إلى قائله .

ويحق لنا أن نتساءل : متى يتم البت في المشكلة إذن ؟ وكيف يطمئن الباحث إلى استنباط الأحكام من نص لا يرجح صحة انتمائه إلى قائله .

ويشير الباحث - شأنه في ذلك شأن كثير من الباحثين - إلى تلمذة البحتري لأبي تمام ، الأمر الذي يعزز احتمال صدور الوصية من الأستاذ بهدف توجيه تلميذه.

تلمذة البحتري لأبي تمام :

ويجدر أن نعرض فيما يلي لقضية تلمذة البحتري لأبي تمام ، لأن تلك التلمذة ، إن صحت ، فقد ترجح - لدى بعضهم - احتمال صدور الوصية من الأستاذ إلى تلميذه ، وإن لم تصح ، فسوف يكون الاحتمال ضعيفاً ، إن لم نقل معدوماً .

أورد صاحب الأغاني ثلاث روايات عن لقاء البحتري بأبي تمام، فقال في الرواية الأولى على لسان البحتري " كان أول أمري في الشعر، ونباهتى اني صرت إلى أبي تمام وهو بحمص ، فعرضت عليه شعري ، وكان الشعراء يعرضون عليه أشعارهم ، فأقبل عليَّ ، وترك سائر من حضر. فلما تفرقوا قال لي أنت أشعر من أنشدني..."[١] .

وقال نقلا عن البحتري من جهة ، وعن ابنه " أبي الغوث " من جهة ثانية ، وقد جمع الروايتين لقربهما من بعض " أول ما رأيت أبا تمام أني دخلت على أبي سعيد محمد بن يوسف ، وقد مدحته بقصيدتي :

أ أفاق صب من هوى فأفيقا أو خان عهدا أو أطاع شفيقا

فسر بها أبو سعيد ، وقال أحسنت .. وكان في مجلسه رجل نبيل رفيع المجلس ... فأقبل عليَّ، ثم قال : يافتى اما تستحي مني ؟ هذا شعر لي تنتحله بحضرتي .... الخ "[٢].

وقال صاحب الأغاني في الرواية الثالثة أن البحتري " دخل على أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري، وقد مدحه بقصيدة، وقصده بها. فألفى عنده أبام تمام، وقد أنشده قصيدة له، فاستأذنه البحتري. وهو يومئذ حديث السن، فقال له يا غلام أتنشدني بحضرة أبي تمام، فقال تأذن ويستمع، فقام فأنشده إياها، وأبو تمام يسمع ويهتز من قرنه إلى قدمه استحسانا لها. فلما فرغ منها قال أحسنت والله يا غلام، فمن أنت ، قال من طي ... الخ"[٣].

وكان الصولي قد ذكر روايتين للقاء بين البحتري وأبي تمام، تذهب الرواية الأولى إلى أن اللقاء تم في حمص، على حين تتفق الرواية الثانية مع ما نقله صاحب الأغاني على لسان البحتري وابنه حول اللقاء في مجلس القائد العباسي محمد بن يوسف "[٤].

ويتضح مما تقدم أن الرواية التي تصور اللقاء الذي تم بين الشاعرين في مجلس القائد العباسي أكثر تفصيلا واقناعاً. فضلا عن امكان تحديد تاريخ اللقاء، من خلال معرفة القصيدة التي قرأها البحتري، ومعرفة مناسبتها .

أما رواية اللقاء في حمص فهي أقل اقناعاً، ومع ذلك فهي تكشف عن استواء موهبة البحتري، بدليل اقبال أبي تمام عليه. وتركه سائر من حضر ، وقوله : أنت أشعر من أنشدني.

ومن المرجح أن يكون البحتري قد نظم قصيدته التي قرأها

بحضرة أبي تمام " أ أفاق صب من هوى فأفيقا " في عام ٢٣١هـ . أو بعد ذلك التاريخ بقليل. إذ إن القصيدة قيلت بمناسبة انتصار " محمد بن يوسف الثغري " على " محمد بن عمرو الشاري "، الذي خرج في عام ٢٣١هـ . وكذلك ينبغي ألا يتجاوز تاريخ نظم القصيدة ذلك العام ليصبح بإمكان أبي تمام أن يستمع إليها في مجلس القائد العباسي. إذ إن أبا تمام توفى في عام ٢٣١هـ .

وهناك شواهد أخرى تدل على أن البحتري اتصل بالقادة والوزراء العباسيين قبل ذلك التاريخ، ومن ذلك تعزيته محمد بن يوسف الثغري بوفاة الخليفة المعتصم ، الذي توفى في عام ٢٢٧هـ ، ومدحه الحسن بن وهب[٥] بعد أن نكب الخليفة الواثق آل وهب في عام ٢٢٩هـ.

واذا كان البحتري قد بدأ يختلف إلى الحاضرة العباسية سامراء منذ عام ٢٢٧هـ - على أبعد تقدير - وانه أخذ يتدرج في مدح الروؤساء ، حتى وصل إلى مدح القائد الشهير محمد بن يوسف وتعزيته بوفاة المعتصم، ومدح آل وهب . فذلك يعني انه استطاع أن يشق طريقه دون معونة أبي تمام، وإذا ما علمنا أن أبا تمام توفى في عام ٢٣١هـ . أي في العام الذي التقى فيه بالبحتري تبين لنا إن الروايات التي أسرفت في تصوير احتضانه للبحتري ، وتزويده بالوصايا، التي يوجهها الأستاذ لتلميذه لاتخلو من المبالغة. بل لعلها لاتنهض على دليل.

وقد أكد الآمدي تلك الحقيقة في قوله " أما الصحبة فما صحبه. ولا تتلمذ له ، ولا روى ذلك أحد عنه، ولا نقله، ولا رأى قط انه محتاج إليه "[٦].

لقد نقل المتقدمون أخبارا متفرقة عن اللقاء، أو العلاقة بين أبي تمام والبحتري وجاء المحدثون فأسرف بعضهم في تحميل تلك الأخبار ما

لا تحتمل، وبنوا على أساسها أحكاماً تحتاج إلى التمحيص. وتلك هي المشكلة.

ويحسن أن نأتي بمثال يبين مدى الاسراف في استنطاق الأخبار القليلة عن العلاقة بين الشاعرين.

يقول الدكتور صالح الأشتر في مقدمة تحقيقه لكتاب " أخبار البحتري ما نصه :

" كان توجيه أبي تمام للبحتري مخلصاً. فقد رعاه، وأعده إعداداً كاملاً ليحل محله، ويصبح أمير الشعر من بعده "(٧). ويشير المحقق إلى أن مصدره في الوصول إلى هذا الرأي الخبر رقم ١٦ من أخبار البحتري للصولي. وعند العودة إلى هذا الخبر نجد نصه كما يلي : "حدثني أبو الغوث يحى بن البحتري قال : قال أبي أنشدت أبا تمام شعرا في بعض بني حميد، وصلت به إلى مال له خطر، فقال لي أحسنت، أنت أمير الشعر بعدي. فكان قوله هذا أحب إليَّ من جميع ما حويته "(٨).

ويلاحظ أن النص الذي استند إليه المحقق في تكوين رأيه لا يعدو - إن صح - أن يكون محض كلمات عابرة ، فيها شيء من التشجيع. فهل يصح أن نستنتج من تلك الكلمةَ التشجيعية أن أبا تمام رعى البحتري ، وأعدّه اعداداً كاملاً ليحل محله ، ويصبح أمير الشعر بعده.

طبيعة الوصية :

حين نتفحص التوجيهات الواردة في الوصية نجدها مخالفة كل

المخالفة لمذهب أبي تمام في النظم ، فكيف تصدر منه توجيهات لا تتفق مع منهجه . ويضاف إلى ذلك انها ليست بذات قيمة تجيز لنا أن نعدها نصاً نقدياً يعتد به ، فكيف يتأتى لأبي تمام الرائد في التجديد أن يضيق مفهومه للشعر بحيث يقتصر على التنبيه لتخير الأوقات للنظم بعد أن تكون النفس قد أخذت حظها من الراحة ، وقسطها من النوم ، والدعوة للإكثار من بيان الصبابة وتوجع الكآبة ، واشهار مناقب الممدوح ، والاعتبار بما سلف من شعر الماضين .. الخ[٩].

والأستاذ الباحث نفسه يختلف مع أبي تمام حول سلامة مثل تلك التوجيهات ، ولكنه يلتمس الاحتمالات لصدورها منه في مثل قوله : " وربما كان أبو تمام قد أشفق على البحتري، وهو مازال في سن قرزمة الشعر، وبدايات الابداع من الركوب المركب الخشن الذي ركبه هو، فأرشده إلى ما يوصي الناس آنئذ، حتى إذا استمكن ورسخ شق الطريق التي يراها مناسبة، وربما كان البحتري ، وهو احتمال آخر قد سمع في يفاعته أقوال أبي تمام، ولكنه لم يتذكرها بحرفيتها في آخر عمره الطويل، فأنسى بعضها وتذكر بعضها، فأملى منها ما أسعفت به الذاكرة. وهناك احتمال ثالث أشرنا إليه من قبل، وهو أن تكون الوصية بأسرها قد انتحلت على أبي تمام من قبل أنصار البحتري ".

وفيما يتعلق بالاحتمالين الأول والثاني، اللذين ساقهما الباحث نرى أن عملية الخلق الفني أعقد من أن تخضع للتوجيهات العابرة، التي تظل كما يعتقد الباحث ملازمة للبحتري حتى أواخر أيام حياته، فيتذكر بعضها، وينسى بعضها. ويضاف إلى ذلك أن الباحث يفترض قيام البحتري بإملاء الوصية في آخر عمره الطويل دون دليل.

أما الاحتمال الثالث ، فهو الاحتمال الأقرب للصواب . غير أن

الباحث لم يرجحه ، ولو فعل لانتفى مسوغ جعله الوصية أحد مصادر نقد أبي تمام.

الوصيـة وعمود الشعر :

والذي نراه أن الوصية تدور في فلك قواعد عمود الشعر. ولعلها انتحلت من قبل المحافظين لتوكيد أهمية الالتزام بـ " طريقة العرب " أو ما اصطلح على تسميته فيما بعد بـ " عمود الشعر ".

أما قضية عمود الشعر بعامة فيبدو انها كانت واجهة فنية لصراع فكري بين أنصار التجديد من جهة والمحافظين من جهة أخرى. وقد اتخذ المحافظون من البحتري نموذجاً لتمثيل طريقة العرب أو الالتزام بعمود الشعر، على حين وقف المجددون خلف أبي تمام، المتهم من قبل المحافظين بالخروج على عمود الشعر.

ولعل بلورة تلك النظرية في مجال الشعر ونقده، وغيرها من النظريات المحافظة في المجالات الأخرى مما يكشف عن الرغبة في توكيد الذات العربية في وجه ما كان يظن أنه يتهددها من ازدياد المؤثرات الأجنبية[١٠].

لقد بدأت نظرية عمود الشعر عند الآمدي بشروط متشددة ، وكأنها تستهدف فن أبي تمام، وجرأته في الخروج على المألوف أحياناً. ويتضح ذلك في قول الآمدي " وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة - يقصد طريقة العرب - وكانت عباراته مقصرة عنها، ولسانه غير مدرك لها ، حتى يعتمد المعاني من فلسفة يونان، أو حكمة الهند ،

أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسيج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف، وسليم النظر، قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة. فإن شئت دعوناك حكيما، أو سمّيناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذهبهم "[١١].

ثم أصبحت النظرية أكثر مرونة عند القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الذي افتتح كلامه عن عمود الشعر بقوله : " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبده فأغزر. ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته..الخ "[١٢].

وقوله إنما تفاضل، فيه احتراز واعتدال في الحكم ، يعطي الشعر الذي يلتزم عمود الشعر الفضل، ولكنه لايسقط سواه ولا يستهجنه - كما فعل الآمدي - ولعل الجرجاني، وهو يتناول شروط عمود الشعر في وساطته بين المتنبي وخصومه يقصد - في جملة ما يقصد - إلى توكيد براءة صاحبه المتنبي من مخالفتها[١٣].

وجاء المرزوقي، نصير أبي تمام[١٤]، فاستقرت نظرية عمود الشعر على يديه مرنة، واسعة الإهاب، بحيث جاز أن يعد أبو تمام نفسه ممن لم يخالفوا كل شروطها في كل ما نظم. على الرغم من وقوفه في طليعة المجددين.

فقد قال في بداية عرضه لشروط عمود الشعر " انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته... " وبعد أن عدد معاييره قال " فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب فمن لزمها بحقها ، وبنى شعره عليها

فهو عندهم المفلق المعظم والمحسن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان"[١٥].

فالأمر هاهنا (محاولة) من الشعراء للالتزام بالشروط والقواعد التي يراها العرب لازمة لجودة الشعر من " شرف المعنى وصحته.. إلخ " فبمقدار التوفيق في محاولة التقيد بتلك الشروط يكون الإحسان، بل التفوق ، بحيث يعد الشاعر مفلقاً. ولذلك أكد هذا المعنى بقوله " ومن لم يجمعها كلها، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان ". وإذن فليس شرطا أن يلتزم الشاعر كل الشروط التي ذكرها المرزوقي. وتقصيره في بعضها لا ينفي عنه صفة الإحسان، بل يضعف وصفه بأنه مفلق معظم ومحسن مقدم. وهذا الثغرة التي فتحها المرزوقي في تعريفه تتيح لأبي تمام أن يكون ضمن الملتزمين بعمود الشعر ، أو بعض شروطه في بعض ما نظم ، على أقل تقدير"[١٦].

إن الغرض من تفصيل القول في تطور مفهوم عمود الشعر وشروطه هو إلقاء الضوء على واجهة من واجهات الصراع الفكري بين المحافظين ودعاة التجديد، وكيف أن المحافظين حاولوا صد تيار التجديد، ولكنهم لم يتمكنوا، فاضطروا إلى التراجع عن تشددهم، والتسامح في قبول بعض ما لم يكونوا يقبلون به من قبل، وذلك ما يعلل تطور مفهوم عمود الشعر ، الذي بدأ عند الآمدي بشروط متشددة، واستقر عند المرزوقي بصورته البعيدة عن التشدد.

وبعد، فإن الوصية المنسوبة إلى أبي تمام، الدائرة في فلك عمود الشعر، لاينبغي لها أن تفهم بمعزل عن دائرة الصراع الفكري، الذي كانت تموج به الحاضرة العباسية. أما أخذها على ظاهرها، وعدها مبينة وموضحة لآراء أبي تمام النقدية الصريحة ففيه الكثير من التبسيط للواقع أو المناخ الفكري الذي انتجت في سياقه.

ولم يكن الهدف من محاورة الأستاذ الباحث نفي صدور الوصية عن أبي تمام، وإن قاد الحوار إلى تلك النتيجة، ولكن الهدف الأساس هو الدعوة إلى التأني في قراءة النصوص التراثية، وتمحيصها، والنظر إليها في ضوء مجمل الظروف التي كانت ملازمة لانتاجها.

الهوامش والحواشي

١ - الاصبهاني - الاغاني - ساسي ١٨/ ١٦٩.

٢ - المصدر السابق ١٨/ ١٦٩.

٣ - المصدر السابق ١٨/ ١٦٩ - ١٧٠.

٤ - انظر الصولي - اخبار البحتري - ط٢ - تحقيق د. صالح الأشتر، ص٥٥ - ٥٦ و٦٣ - ٦٤.

٥ - ديوان البحتري - تحقيق حسن كامل الصيرفي ٢/ ٩٦٠ - ٩٦١.

٦ - الامدي - الموازنة - تحقيق السيد احمد صقر - ١/ ٧.

٧ - اخبار البحتري، ص ٧.

٨ - المصدر السابق، ص ٦٩.

٩ - انظر نص الوصية: ابن رشيق - العمدة - ط ٤ - تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ٢/ ١١٤ - ١١٥. الحصرى - زهر الأداب ط ٤ - تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ١/ ١٥٢.

١٠ - انظر د. خليفة الوقيان - شعر البحتري - دراسة فنية ص ٣٢٠.

١١ - الموازنة ١/ ٤٢٤ - ٤٢٥.

١٢ - الجرجانى على بن عبدالعزيز - الوساطة بين المتنبي وخصومه - تحقيق محمد أبوالفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى ٣٣ - ٣٤.

١٣ - انظر: شعر البحتري - دراسة فنية، ص ٣١٨.

١٤ - الف المرزوقي رسالة في الانتصار لأبي تمام. وقد أشار اليها في شرح ديوان الحماسة ٤/ ١٦٢٠.

١٥ - المرزوقي - شرح ديوان الحماسة لأبي تمام - تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون ١/ ١١.

١٦ - شعر البحتري - دراسة فنية، ص ٣١٩.



شعرية الأنظمة الأدبية

فلاح رحيم

" لا شيء ينتمي إلى شيء آخر، كل الأشياء

تنتمي إلى كلها.

ولابد من تسميتك جاهلاً كمعلم المدرسة

يا من تطري نفسك لانك قلت كلمة واحدة

لم يقلها أحد سواك على هذه الأرض .

(الفريد دي موسيه، ٤٢١)

يمكن القول ان الشعرية تتألف من مكوّنين : أحدهما مخزون من الوسائل الأدبية والأجناس والأفكار والشخصيات والأوضاع النموذجية والرموز. والآخر مفهوم يتعلق بدور الأدب، ما هو وما يجب أن يكون عليه، في النظام الاجتماعي ككل. والمفهوم الأخير مؤثر في اختيار الموضوعات التي يجب أن تلائم النظام الاجتماعي إذا ما قصد للعمل الأدبي أن يلقى الاهتمام. والشعرية تعكس في طورها التأسيسي كلاً من الوسائل الفنية و " الرأي الوظيفي " في الإنتاج الأدبي اللذين هيمنا على نظام أدبي ما أثناء تقعيد شعريته لأول مرة.

ما أن يتم تقعيد الشعرية حتى تمارس أثراً هائلاً يدفع التطور اللاحق للنظام الأدبي على التوافق مع النظام. وبكلمات ايرل ماينر :

تظهر الشعرية النظامية في ثقافة ما بعد أن تتم ولادة نظام أدبي بالمعنى الضيق للكلمة، وعندما تستند المفاهيم النقدية الأساسية على جنس أدبي يكون في طور النمو أو منظوراً إليه على نحو معياري. إن التوافق مع كبار النقاد والجنس موضع النظر يولد نظاماً أدبياً. ولان أفلاطون وأرسطو اتخذا الدراما معياراً لهما فانهما اعتبرا المحاكاة الصفة الجوهرية للأدب. (٣٥٠).

واعتماداً على ذلك الاعتبار انطلقا يطوّران معجماً نقدياً لوصف الدراما، ماتزال الكثير من مصطلحاته دارجة في الكثير من اللغات الأوروبية، رغم انها وضعت في اليونانية الكلاسيكية قبل أكثر من ألفي سنة.

يرتبط المكوّن الوظيفي لشعرية ما على نحو وثيق وواضح بالمؤثرات الايديولوجية القادمة من خارج نطاق الشعرية بمعناها الضيق، وهو متولد عن قوى ايديولوجية في بينة النظام الأدبي. فمثلا لم يكن يفترض في الأدب الافريقي التقليدي، مع تأكيده على الجماعة وقيَمها، ان يؤدي إلى تحقيق سمعة أدبية شخصية. والواقع ان كل الأدب الافريقي التقليدي ' مجهول المؤلف " وفق المعايير الغربية، وأما تصنيفه فيكون تحت اسم القبيلة (الجماعة) وليس اسم الفرد أو المؤلف الذي يبقى مجهولاً.

الممارسة تسبق النظرية عند تقعيد الشعرية لنظام أدبي ما. والتقعيد يحدث في زمن معيَن، وهو ما ينطوي على أمرين هما انتخاب انماط معينة في الممارسة الدارجة وإقصاء أنماط أخرى. وتقعيد الشعرية عمل يتصدى له محترفو الأدب، رغم ان ذلك لا يعني بالضرورة ذلك النمط الذي يتبادر إلى أذهاننا تلقائياً إلى حد ما عند ذكر المصطلح. ولقد

حدث التقعيد فعلاً في الأدب الافريقي التقليدي، أي في آداب افريقيا الواقعة جنوب الصحراء كما تطورت منذ حوالي بداية التاريخ الميلادي وحتى ظهور الرجل الأبيض وما بعده. لكن الافتقاد للسجلات المكتوبة في النظام الافريقي منع نشوء محترفين للأدب بالمعنى الغربي للكلمة. ومع ذلك لم يمنع هذا الأمر (وهي فكرة تثير التأمل فعلاً) إنتاج الأدب بالمعنى الضيق للكلمة. في الأنظمة الأدبية التي تعتمد الكلمة المنطوقة، وليس المكتوبة، ربما يكون النقد في أقصى أشكاله مباشرة وفعالية : الفنان الذي لا يعتبر أداوه مقبولاً يتم إخباره ببساطة أن يتوقف في التو والمكان ويطرد دون أي شكل من أشكال التعويض.

لا تجد " المفاهيم النقدية المهمة " تعبيراً جلياً عنها في كل الأنظمة الأدبية. النظام الافريقي لا يقدم تعبيراً عنها رغم انها بالتأكيد فعالة داخله، وربما بأعلى الدرجات. الأنظمة الأدبية التي تعتمد الكلمة المكتوبة، والسبب ببساطة هو عدم توفر فرصة " المراجعة والفحص " في وقت لاحق : ما إن تنطق الكلمة حتى تتلاشى. لذلك تحاول الجماعة ضمان أن تقال الكلمات وتحكى الحكايات وتؤلف القصائد وفق الطريقة " الصحيحة "، ومما يزيد الحاجة إلى ذلك ان الأعمال الأدبية المنتجة داخل هذه الأنظمة تميل أيضاً إلى أن تضم ما يمكن أن يتمتع بوجود مستقل بوصفه " نصوصاً تاريخية " في الأنظمة التي تعتمد الكتابة. ترتبط الأعمال الأدبية في الأنظمة التي تعتمد الكلمة المنطوقة على نحو وثيق بهوية الجماعة بوصفها كذلك.

كما ان " المفاهيم الأدبية الهامة " لم تتم صياغتها بوضوح في النظامين الأدبيين الصيني والياباني أيضاً، أو على الأقل ليس بالطريقة التي يتوقعها قراء الأدب الغربي. في المراحل التاسيسية لكل من

النظامين الصيني والياباني لم تكتب هذه المفاهيم النقدية في نثر منطقي أو نظم شعري، بل كانت تكمن في المنتخبات الأدبية مثل الشيه تشنغ Shih Ching والتشو تزو Chu Tzu في النظام الصيني أو المانويوشو Manyoshu والكوكنشو Kokinshu في مثيله الياباني. وربما كانت عملية التقعيد أكثر وضوحا في الأنظمة التي يعتمد التعليم فيها على النموذج المكتوب أكثر من اعتماده على الوصية، منها في الأنظمة التي يتخذ التقعيد فيها شكل النثر المنطقي أو النظم اللذين يقعدان تنويعات من الممارسة الدارجة، أساسا عبر تجريد " قواعدها " وفرض اتباع هذه القواعد على كتاب المستقبل. وتحفظ هذه " القواعد " في ذلك النوع من شعرية الكتب الدراسية المألوفة في الأنظمة الأدبية الهندية والإسلامية وعلى الأخص الغربية. ومع ذلك فان التقعيد لشعرية ما لا يتحقق في كلتا الحالتين، الوسيلة التي تضمن تحقيقه في الحالتين هي عملية إعادة الكتابة.

يترتب على التقعيد لشعرية ما أيضاً اعتبار نتاج كتاب معينين، ممن يعتبر عملهم منسجماً أشد الانسجام مع الشعرية المقعدة، نتاجاً متميزاً. بعدها يبدأ العمل على نشر عمل هؤلاء الكتاب باعتباره مثالا يوضع امام كتاب المستقبل ليقتدوا به، كما انه يحتل موقعاً مركزيا في تدريس الأدب. إن دور إعادة الكتابة في تأسيس شعرية نظام أدبي ما لا يقل أهمية على الاقل عن الدور الذي تلعبه الكتابات الأصلية. " المحترفان " المسؤولان عن تأسيس قائمة الأعمال ذات الامتياز في الأدب اليوناني الكلاسيكي كما هي اليوم هما مكتبيان مجهولان نسبيا عاشا في الاسكندرية في القرن الثالث قبل الميلاد : ارستوفانيس البيزنطي وارستاركوس الساموذراسي. لقد عمل كلاهما في مكتبة

الاسكندرية الكبيرة، وأثبتت التصنيفات التي قاما بها في معرض عملهما في الفهرسة انها ذات أهمية قصوى، ليس فقط في تكريس الكتّاب " الكلاسيكيين ولكن في رسم الحدود بين الأجناس الأدبية أيضاً.

الأمر نفسه يصح في النظام الإسلامي، فالمعلقة التي تحتوي قائمة الأعمال ذات الامتياز على سبع قصائد منها، لم يكن بوسعها تحقيق المكانة التي تتمتع بها الآن عبر جهود الشعراء الذين وضعوها فقط. إن تكريس امتيازها واعتمادها أمثلة تحتذى كان بالمستوى نفسه على الأقل نتيجة لجهود " الرواة " أو الشعراء المتدربين الذين بدأوا يتعلمون مهنتهم كرواة محترفين للشعر وأذاعوا صيت الأساتذة الذين تبدَربوا على أيديهم.

في الانظمة التي تتبع نظام الرعاية المتفاوتة، تحاول مختلف المدارس النقدية وضع التفاصيل لقوائم أعمال مختلفة ذات امتياز تعود إليها، وكل واحدة من هذه المدارس تحاول أن تؤسس قائمة أعمالها المتميزة الخاصة باعتبارها القائمة " الحقيقية " الوحيدة، وهو ما يعني انها القائمة التي تستجيب لشعريتها أو ايديولوجيتها أو لكليهما. لقد تم وصف واحدة في أحدث الأمثلة وأكثرها تأثيراً على هذه العملية على النحو التالي :

بشجاعة مبهرة أعادت مجلة Scruting رسم خارطة الشعر الانجليزي بطرق لن يشفى منها النقد تماماً أبداً. والطريق الرئيسي على هذه الخارطة يمر بتشوسر وشكسبير وجونسون واليعاقبة والميتافيزيقيين وبَنيان وبوب وصمونيل جونسون وبليك ووردزورث وكيتس واوستن وجورج اليوت وهوبكنز وهنري جيمس وجوزيف

كونراد و د. هـ. لورنس. هذا كان " الأدب الانجليزي " . (ايجلتون، ٣٢).

وليس مثيراً للدهشة ان " الأدب الانجليزي احتوى على امرأتين ونصف، إذا اعتبرنا اميلي برونتي حالة هامشية، ويكاد كل المؤلفين فيه يكونون محافظين " (ايجلتون، ٣٣).

لقد تمكن ف. ر. ليفز، وهو الذي قام باعادة كتابة قائمة الأعمال المميزة في الأدب الانجليزي، من ترويج هذه القائمة عبر التدريس في جامعة كمبردج. ت. س. اليوت الذي كان يصنع تفاصيل قائمة أعمال مميزة خاصة به للأدب الانجليزي والعالمي في الوقت ذاته تقريباً. لم يكن يتوفر له أساس مؤسساتي مشابه. والواقع انه أخفق في فهم " أهمية النظام التعليمي كعامل ناشط في الاستمرارية الثقافية. ولقد أثبت، نتيجة هذا الاخفاق، انه عاجز عن تحقيق مشروع ثقافي متواصل ذي نطاق واسع يصل أبعد من مجموعة القراء الصغيرة لمجلة Criterion ". (بالدك ، ١٣١) وهي المجلة التي بدأها هو نفسه. أما ليفز، فبدلاً من الاخفاق في أداء دوره، استمر ليصبح أكثر نقاد جيله البريطانيين تأثيرا، محوّلاً أجيالاً من طلبته إلى دعاة متحمسين لأفكاره.

التقعيد يحدث في وقت محدد، وما إن يحدث حتى تميل شعرية النظام الأدبي إلى تبني حياة خاصة بها فقط، مقطوعة الصلة على نحو متزايد مع التطورات اللاحقة في بينة النظام الأدبي. " القصيدة " الإسلامية، على سبيل المثال، التي تم التقعيد لها في زمن كان فيه الشعراء، مثل بني جلدتهم من رجال القبيلة، كثيرو الترحال عبر الصحراء، تبدأ – حسب القواعد التي لم يتم بعد جمعها في كتاب –

بالشاعر ممتطيا راحلته عبر الصحراء وعثوره على أطلال مخيم قديم. وهو يتأثر لهذا بعمق لان المكان يذكره بقصة حب قديمة أو معركة حدثت هناك ذات مرة أو رحلة صيد شارك بها في هذا الموقع. في المراحل اللاحقة وبعد أن تغير أسلوب الحياة تماما في بينة النظام الأدبي " بقيت هذه المقدمة الزامية، حتى عندما أصبح الشعراء لا يألفون الصحراء أو مواقع المخيمات، المعارك أو رحلات الصيد ". (عبدالجليل ٣٢).

من النادر جدا حدوث التغير في شعرية النظام الأدبي بنفس وتيرة التغير في بينة النظام. لقد كتبت السونيتات عندما كان الحصان اسرع وسائل النقل، وهي ماتزال تكتب وإن يكن مع بعض التحويرات البسيطة. في عصر السفر بالطائرات. وعلى النحو نفسه مرت الشعرية الأوروبية بتغير أساسي بين العصر القديم والعصور الوسطى ثم العودة إلى عصر النهضة من جديد. لقد اعتبر افلاطون وأرسطو الدراما هي القاعدة وترتب على ذلك انهما اعتبرا المحاكاة ملمحاً وظيفياً جوهريا في شعريتهما. لكن العصور الوسطى لم تعرف إلا القليل من الدراما بهذا المعنى. لقد تخيل ايسيدور الاشبيلي، واضع واحدة من أبكر الشعريات في العصور الوسطى، إن معنى " دراما " هو أن يقوم المؤلف بقراءة نصه بصوت عال بينما يحاكي مقلدون ما كان يقرأه؛ وهي محاولة مثيرة للاهتمام رغم ما فيها من سذاجة للتوفيق بين تعاليم شعرية ما والوقائع التي يلاحظها في بينة النظام الأدبي الذي يمثل هو جزءًا منه. لقد حاول، بكلمات أخرى، أن يوفق بين ما كان يقرأه في مخطوطاته وما يراه خارج نافذته.

الأدب القروسطي الذي تأصل في بروفنسيا **Provence** ولم يكن يدين لأرسطو بشيء اعتمد على الشعر الغنائي وليس الدراما. وهو ما

أصبح الأساس لكل نظام الأدب الأوروبي في القرون الوسطى، الأمر الذي يفسر لنا حقيقة ان المعتقدات الأساسية في الشعرية الأوروبية القروسطية قريبة جداً من المفاهيم الأساسية للأنظمة الأدبية غير الأوروبية التي كان فيها الشعر الغنائي هو الجنس الأدبي المهيمن في زمن التقعيد، ونتيجة لذلك أثر على المفاهيم النقدية المهمة للأنظمة الأدبية التي ستظهر فيها الدراما بعد وقت طويل لاحق، إن ظهرت على الاطلاق.

إن حدود شعرية ما تتجاوز اللغات والكيانات العرقية والسياسية، وربما كان النظام الأدبي الافريقي التقليدي أكثر الأمثلة اقناعاً بذلك، إذ اشتركت فيه أكثر من أربعة آلاف لغة جنوب الصحراء في تبني شعرية مشتركة. وكانت المجتمعات التي اشتركت في تبني هذه الشعرية، فضلاً عن ذلك، تعيش في أشكال متنوعة جداً من التنظيم الاجتماعي والسياسي، يتراوح بين عصابات الصيادين San وجامعي الطعام في جنوب افريقيا والقرى والممالك أو الامبراطوريات المستقلة التي تتميز بدرجة عالية من المركزية، والتي كان الأديب في بعضها يتمتع حتى بحق اختيار أن يصبح محترفاً. ومع ذلك، يمكن القول عموماً ان كلاً من المكونين المخزوني والوظيفي للشعرية الافريقية كانا شائعين في أدب الزولو التقليدي في جنوب افريقيا وأدب يوروبا في الشمال الغربي وأدب الاكولي في الشمال الشرقي وأدب الباكونغو في الوسط وأدب المرينا في جزيرة مدغشقر. أما الحالة في مصر والمغرب فهي مختلفة لانهما تنتميان إلى النظام الاسلامي وليس الافريقي.

الأدب الاسلامي نفسه يوضح أيضاً عقم المحاولات لتحديد الأدب في نطاق لغة واحدة، رغم ان المناسب هو الاشارة إلى أنظمة معينة في

هذا المجال. والواقع ان الحدود الحقيقية للانظمة الأدبية تقررها عموما الايديولوجية المشتركة، وهي غالباً ما تنتشر عبر الفتوحات أو تفرض بالقوة، أو بواسطة تعاقب ايديولوجيات أنشأتها الانظمة الاجتماعية أو استطاعت تكييفها في الوقت ذاته. بقدر تعلق الأمر بالمكوّن المخزوني لشعرية النظام الإسلامي (لان مكوّنها الوظيفي مر بتحويرات طفيفة) فان هذه الشعرية هي نفسها الشعرية التي نشأت وتطورت في الجزيرة العربية واستندت إلى أعمال أدبية مؤلفة بالعربية.

وبينما انتشر الإسلام خارج الجزيرة العربية ثم تبني تلك الشعرية من قبل لغات أخرى وكيانات عرقية وسياسية أخرى. والشعرية التي " تلائم " العربية، وهي لغة سامية، سرعان ما تم قبولها بنجاح من قبل اللغة الفارسية، وهي لغة هندو ـ أوربية، ساهمت بجنس أدبي جديد هو " الرباعية " (التي سميت في إعادة الكتابة الانجليزية لها بـ " quatrain ")، ومن قبل اللغة التركية وهي لغة فينو ـ أوغرية، ومن قبل اللغة الأردية، وهي مزيج من الفارسية والهندية. وفي خضم هذه العملية لم " تنحن " الشعرية لـ " تلائم " كل لغة على حدة، ما حدث هو عكس ذلك تماماً، بصرف النظر عن نوع الأثر الذي تركه ذلك على كل لغة. وهذا التاثير متميز على نحو خاص في اللغة التركية. عندما كيّفت تلك اللغة " نفسها مع الأشكال العروضية العربية ـ الفارسية، قامت بالاضرار بطبيعتها، لأنها لغة لا تلائم الأوزان الكمية ". (بوماسي ، ٤٨).

العبارة الأخيرة تشير إلى شَبَه مع النظام الغربي لا يمكن إغفاله ببساطة. والواقع ان التشابه بين النظامين الإسلامي والأوروبي كبير فعلاً ما ان يهيىء المرء نفسه لرؤيته. لدينا في الحالتين شعرية ثم تقعيدها في لغة معينة (اليونانية، العربية) ثم تم تبنّيها في لغات أخرى (اللاتينية،

اللغات المحليةّ لاوربا، الفارسية، التركيـة، الارديـة) دون أن توجـد علـى الاطلاق وحدة سياسية تحتوي كل هذه اللغات، على الأقل لمدة تزيد علـى بضعـة قـرون، وفـي الحـالتين تجـاوزت الشـعرية حـدود اللغـات المفـردة. وهنالك تنويعات محلية في كلتـا الحـالتين بالتـأكيد، لكـن الصـورة العامـة واضحـة. ولقـد تـم فيمـا بعـد تصديـر الشـعرية الأوربيـة عـبر الاطلنطـي واسـتطاعت البقـاء هنـاك لوقـت طويـل نسـبياً فـي بيئـة مختلفــة دون أن تتعرض إلى الكثير من التغييرات الملحوظة.

إن السبب الذي يجعل عدداً قليلاً نسـبياً مـن قـراء هـذا الكتـاب " يرون " الشبه بين النظامين الأوربي والإسـلامي يتصـل علـى نحـو معقـد بتطوّر فــي المكوّن الوظيفـي للشـعرية الأوربيـة حـدث قبـل حوالـي مائـة وخمسين عاماً. تلح الرومانتيكية، وهي نفسها مثال ممتاز علــى الطريقـة التي تتجاوز بها الشعرية اللغات والكيانات العرقية والسياسية، بأن اللغـة تمثل في الواقع الملمح المهيمـن فـي العمـل الأدبـي، أو أن أدبـاً مـا مقيـد باللغة التي أنتج بها. قد يصح هذا، وهو ما ينطـوي علـى مفارقـة، علـى أنظمة أدبية لم يكن النقاد الرومانتيكيون دون أدنى شك يضعونهـا نصـب أعينهـم، مثـل النظـامين الصينـي واليابـاني، ولكــن إذا مــا قارنــا هذيــن النظامين بالأنظمة الأدبية الأخرى لوجدنا انهما يمثـلان الاسـتثناء وليـس القاعدة.

لقد نجحت الرومانتيكية بتفوق في إسقاط مكوّنها الوظيفــي علـى الزمن الماضي، وقـامت بذلـك بإضفـاء " أحاديـة لغويـة " علـى التواريـخ الأدبية منتجة تواريخ للأدب الألماني والفرنسي والإنجليزي مكرسـة فـي جزئها الأكـبر عـادة للفـترات التاريخيـة التـي تـم إنتـاج الأدب فيهـا علـى التراب الألماني والفرنسي والإنجليزي بلغات مختلفة (إحداها عـادة اللغـة

اللاتينية) وحسب تعاليم شعرية مشتركة.

ربما كان من أبرز نجاحات ستراتيجية الرومانتيكية في إسقاط مكوّنها الوظيفي على الزمن الماضي صياغتها ـ كجزء من المكوّن المخزوني لشعريتها ـ لمنحى " الأجناس الأساسية الثلاثة " : " الـ " غنائي، و " الـ " ملحمي، و " الـ " درامي. وهذه الستراتيجية بحد ذاتها تقدم توضيحاً ممتازاً للاستحواذ الناجح على السلطة التقليدية من قبل مدرسة " جديدة " :

> لا يحجم المرء ببساطة عن أن يسقط على النص التأسيسي للشعرية الكلاسيكية صياغة أساسية للشعرية " الحديثة " يتضح ـ وهي حالة ستغلب دائماً ـ بأنها رومانتيكية، وربما لا يحدث ذلك بدون نتائج نظرية معوّقة، لانه من خلال الاستحواذ على هذه القرابة البعيدة لم تتمكن النظرية الحديثة نسبيا والخاصة بـ " الأجناس الأساسية الثلاثة " من أن تنسب إلى نفسها عصرا لا تمتلكه فقط، بل واستحوذت أيضاً على مظهر أو افتراض بالبقاء وبالتالي بالوضوح. (جينيت، ٨).

الأمثلة التالية تقدم دليلاً آخر على حقيقة أن الشعرية غير مقيَدة بلغة ما. إذ بقيت شعرية الآداب المنتجة في مختلف اللغات الهندية الأوربية المستخدمة في شبه القارة الهندية متشابهة على نحو ملفت للنظر، رغم ان اللغات نفسها ظلت تزداد تباعداً عن بعضها البعض. والأمر نفسه ينطبق على الآداب المنتجة في اللغات الدرافيدية لجنوب الهند وسريلانكا. في الأدب الهليني عمل عدد من الكتاب من أصول جغرافية مختلفة ويتكلمون لغات أصلية مختلفة إلى حد ما جميعاً وفق

الشعرية اليونانية، وهو اتجاه سيستمر في أدب الامبراطورية الرومانيــة، التـي أتبعت فيها قواعد تلك الشعرية فـي كـل مـن اللغتيـن اليونانيـة واللاتينية. وبالمثل تم تأليف أدب البروفنسال بلغة لم يتكلـم بهـا أحد قط في الواقع. إذ انصاع متكلمون لتنويعات مختلفة من لغة واحدة أو لغات مختلفة (من الإيطاليين والمغاربة الذين كتبوا بالبروفنسالية) لتلـك اللغـة، وسوف يستمرون فـي الانصيـاع لشعرية البروفنسـال فـي مختلـف لغـات أوربـا القروسطية، عدا الانجليزيـة. واخـيراً لـم يكـن الأدب خـلال فــترة التكوين للنظام الأدبي الياباني يُنتج باللغة اليابانية، بل الصينية. وبالتالي احتلـت الشـعرية الصينيـة موقعاً فـي التطـورات اللاحقـة للنظـام الأدبـي الياباني يبدو مماثلاً إلى حد كبير للموقع الذي احتلته اللاتينية في القرون الوسطى الاوربية. لذا يجـب " أن يتضـح مباشـرة ان هنـالك شـيئاً اسـمه تقليد تأليف النصوص، وان ذلك التقليـد مسـتقل تمامـاً عـن تقليـد الكـلام وفق نسيج معين تم انتقاله عبر التـاريخ، أي بشـكل مسـتقل عـن تطـور اللغات المفردة تاريخياً ". (كوسيرو ، ٤٠).

يكـف المكوّن المخزونـي لشـعرية نظـام أدبـي مـا عـن الخضـوع مباشرة لتأثير البيئة المباشرة ما إن تنقضـي المرحلـة التكوينيـة للنظـام. الاحتمال الاكبر هو أن يتعرض المكوّن الوظيفي لتأثير مباشر مـن خـارج النظام. هذا التأثير يجد التعبير الأوضح عنه عموماً في الموضوعات التي يُكتب عنهـا فـي مختلـف مراحـل النظـام. وعلـى سـبيل المثـال فـان الموضوعات المرتبطة بنشوء الرواية في النظام الاوربـي هـي تلـك التـي تقدم بطلات شابات فاضلات يتعرضـن للاضطهـاد علـى يـد الارسـتقراطي الشرير الذي يغويهن ويهجرهـن بعد مـرور حوالـي قـرن أعقبـت البطلـة المنتمية للطبقة العاملة شقيقتها المنتمية للطبقـة الوسـطى عندمـا التحـق

بالارستقراطي الشرير في مجموعة الفاسقين نفسها البرجوازي الشرير الذي يستخدم الناس. لقد أسهمت التطورات الحاصلة في بيئة النظام الأدبي، مثل التراخي النسبي في.التعاليم الأخلاقية المتزمتة والتوفر المتزايد لوسائل منع الحمل، في سرقةّ الكثير من القدرة على إثارة الاهتمام محلياً من هذه الموضوعة. والواقع انها صارت تظهر في الأدب المعاصر في الكوميديا أساساً أو على شكل محاكاة ساخرة parody .

تميل موضوعات خاصة إلى السيطرة على فترات معينة في تطور نظام ما : عبث كل الأشياء والهوس بفكرة الموت في أوربا الباروكية مثلاً، أو التصنيع في أوربا القرن التاسع عشر، على الأقل في النثر. أما الشعر فلأنه أكثر محافظة لم يسمح بادخال هذه الموضوعة على نحو مماثل إلا بعد مرور خمسين عاماً. في الانظمة الادبية غير الغربية، ظلت الموضوعة الرئيسية ابتداءً من القرن السادس عشر وما تلاه التحدي الذي تمثله الطرق الغربية.

تمارس الموضوعات، وإلى حد أقل المكوّن الوظيفي في شعرية ما، تاثيراً محفزاً على الابداع في النظام الأدبي ككل، بينما يميل المكوّن المخزوني للشعرية إلى ممارسة تأثير أكثر محافظة، وهو ما يؤثر أيضاً في الطريقة التي يمكن معالجة موضوعة ما بواسطتها :

> يستطيع الكاتب أن يدّعي، مثل سدني، ان ينظر في قلبه ويكتب، لكنه سيرى قلبه في الواقع، مثل سدني، عبر المنظورات الشكلية المفتوحة أمامه. لقد زوّدت السونيتة البتراركية سدني في " استروفيل وستيلا " بالمناسبة لينظر في قلبه، ولوّنت بلونها الصورة التي وجدها هناك. (شولز ، ١٣٠).

تشهد على التأثير المحافظ الذي يمارسه المكوّن المخزوني لشعرية ما أيضاً حقيقة ان الاجناس الادبية تبدو قادرة على أن تحيا وجوداً وهمياً باعتبارها " إمكانيات نظرية " عندها لا تتم ممارستها بنشاط، وانها يمكن أن تتعرض للأحياء عاجلاً أم آجلاً. تميل الأجناس الأدبية إلى الهيمنة على مراحل معينة في تطور نظام أدبي (التانكا tanku مثلاً أعقبها في الأدب الياباني الرنجا Renga والهايكو haika) فقط لتقصى إلى دور ثانوي لا يستبعد إعادة اكتشافها واستخدامها من جديد.

يمكن القول عموماً ان الرومانتيكية وجَهت الضربة القاضية إلى الملحمة بينما طردت النهضة القصيدة القصصية الغنائية Ballad باعتبار انها غير مقبولة وأعادت تتويج الملحمة بعد فترة امتدت حوالي ألف ومائتي عام لم يكتب خلالها عمل أدبي يتجاوب مع مفهوم عصر النهضة لما يتوجب أن تكون عليه الملحمة. في الأدب المعاصر استمرت كتابة كل من الملحمة والقصيدة القصصية الغنائية، رغم ان الملحمة قد تحركت في الحقبة التي أعقبت باوند أبعد بكثير مما تحركت القصيدة القصصية الغنائية عن سابقتها التاريخية.

إن شعرية ما، أي شعرية، هي متغيّر تاريخي : انها ليست مطلقاً. والشعرية المهيمنة اليوم في نظام أدبي معين تختلف تماماً عن الشعرية التي هيمنت عند ظهور النظام. فمن المحتمل أن يكون مكوّنها الوظيفي قد تغير كما أن مكونها.. المخزوني عرضة للتغير أيضاً في أغلب الحالات. ومع ذلك، تميل كل شعرية إلى طرح نفسها بوصفها مطلقاً وإلى طرد سابقاتها (وهو ما يرقى في الممارسة إلى دمجها داخلها)، وإلى إنكار قابليتها للزوال، أو بالأحرى، إلى أن ترى نفسها نتاجاً ضرورياً لعملية نمو تعد هي أفضل ما تمخضت عنه وبالتالي

المرحلة الاخيرة فيها. كل شعرية مهيمنة تتجمد أو تسيطر على حركية النظام. وهي تحقق ذلك بيسر أكبر في الانظمة التي تسودها الرعاية الشاملة.

لابد للشعرية لكي تحتفظ بموقعها " المطلق " أطول فترة ممكنة من انكار. أو على الاقل إعادة كتابة تاريخ الأدب الذي تهيمن عليه في زمن معين. وأكثر الأمثلة ذيوعا على هذه العملية في الزمن الحاضر يمكن التقاطه عشوانيا في تلك الفترة في الأدب الألماني التي احتلت فيها شعرية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالايديولوجية النازية الموقع المهيمن في النظام الأدبي. " إصلاح جوليوس بيترسون لجوته ليناسب شباب هتلر " هو احد الأمثله على ذلك بين أمثلة عديدة غيره، كذلك وصف شيلر بأنه " رفيق سلاح هتلر " (ايبل، ٢٩). كما يمكن ملاحظة هذه العملية ناشطة في سياق آخر أوسع يتمثل في الكفاح الذي حدث في كل الأنظمة غير الأوروبية تقريبا : انه الكفاح بين الشعرية التقليدية الساعية إلى إبقاء النظام مغلقا أمام التأثير الأوربي والشعرية الجديدة التي تحاول أن تحقق توازنا بين التقليدي والمستورد. الذي ينظر إليه اما على انه يحمل قدرة على التحرير أو على التخريب اعتماداً على الموقع الايديولوجي المعتمد.

أخيراً، فان الشعرية القابلة للتغير والمتغيرة، والتي تأسست أصلا عبر وسيلة إعادات الكتابة، ستختار الأعمال الأدبية التي تعتبرها أصيلة وتفرضها وكذلك إعادات الكتابة المقبولة ضمن نظام معين، أو بالأحرى ان مثل هذه الشعرية ستكون المعيار الذي يستخدمه المدرسون والنقاد ومن سواهم لتحديد ما يبقى ضمن نطاق المقبول وما يتعرض للرفض. وبوصف تلك الشعربة كذلك فانها ستمارس تأثيرا هائلاً على التلاقح بين نظامبن أدبيين. وتعاليم الشعرية تكون في معظم الحالات

متعالية على التاريخ: لاحظ ترجمة الشعر في النظام الأوروبي (الأميركي). لقد أملت شعرية ذلك النظام لوقت طويل ترجمة الشعر في نظم موزون مقفى، متناسية تماما حقيقة ان شعر فترتها التكوينية. الشعر المكتوب باليونانية الكلاسيكية واللاتينية، لم يكن يلتزم القافية على الاطلاق. ورغم انه كان موزونا فان الاوزان التي كتب بها تختلف عن تلك المستخدمة في أدب اللغات التي أعقبتها. لقد كانت قاعدة الوزن والقافية التي سادت حتى اندلاع الحرب العظمى مسؤولة عن فشل العديد من الترجمات في نقل أصلها إلى النظام الغربي. وهي حالة عوّقت بدورها كثيرا عملية التمثل.

الشعريات المختلفة التي تهيمن على مراحل مختلفة من تطور نظام أدبي ما ستحكم على كل من الكتابات وإعادات الكتابة بطرق مختلفة لا مجال للتوفيق بينها. وهي تعتمد جميعا على حسن النية والاعتقاد الراسخ بأن كلا منها تمثل الحقيقة الوحيدة. لننظر على سبيل المثال في المراجعات التي كتبت عن قصيدة باوند " ثناء إلى سيكسوس بروبرتيوس ". لقد هاجم البروفيسور ولسن هيكل من جامعة يل إعادة الكتابة التي قام بها باوند معتمدا كما هو جلي في حكمه هذا على المعيار الصحيح في ذلك الحين - والمعتمد على الشعرية المهيمنة حينذاك - في تقييم ترجمة ما. بينما دافع عنها أنصار شعرية مختلفة. كتب أ. ر. أوراج A.R. Orage :

من المستحيل عدم الاتفاق مع بعض انتقادات البروفيسور هيل الحرفية. وهو غالبا ما يكون على صواب باعتباره ناطقا بلسان المدارس. ولكن إذا حكمنا باسم الانسانيات والحياة والفن والأدب، حق لنا التساؤل ما الذي يهم في كون السيد باوند قد كتب كلمة بوني Punic بحرف كبير بينما

هو يقصد كتابتها بحرف صغير. (في كتاب همبرجر ، ١٥٨).

بعد حوالي عشرين عاماً جادل جيمس لانجلن James Langhlin بأن إعادة الكتابة التي قدمها باوند قد حكم عليها على أساس معيار شعري خاطىء : " لقد خطر لي ان " تنويعات على موضوعة بروبرتيوس " يمكن أن يكون عنواناً أدق من " ثناء إلى سكسوس بروبرتيوس ". أحياناً يصعب التعرف على شخص بروبرتيوس في إعادة الخلق التي قدمها باوند له بنفس مستوى الصعوبة في العثور على موضوعة هاندل في تنويعات برامز عليها ". (اقتبس في همبرجر ، ٣٢٢).

يمكن النظر إلى قصائد باوند المبكرة الأقصر أيضاً كمثال على الطريقة التي تستجيب بها شعريات مختلفة للعمل الأدبي ذاته عبر أقلام نقاد مختلفين. وبادىء ذي بدء، إن مما له دلالة " ان أياً من المجلات الأميركية الراسخة من أمثال Scribners أو Century لم تبد استعداداً لنشر القصائد التي قدمها ". (همبرجر ، ٢). في ١٩١١ أكد تشارلس جرانفيل على الشعرية المهيمنة في وجه القادم الجديد :

لسنا بحاجة إلى محاولة إنجاز المهمة الأصعب المتمثلة بتعريف الشعر. لكننا نستطيع على الأقل إعلان صفتين أو ثلاث يُعتبر وجودها ضرورياً في كل الإنشاءات الشعرية :

(١) الشعر وليد المشاعر. الشاعر الحق هو القادر على فرض مشاعره على السامع والقارىء.

(٢) يجب التعبير عن عاطفة القارىء في لغة إيقاعية جميلة.

(٣) لابد أن تتسم اللغة بالوضوح، لسبب واحد هو أن الشعور غير قابل للانتقال إلى القارىء أو السامع ما لم يكن قد تم

التعبير عنه بوضوح. (مقتبس في همبرجر ، ٧٨).

يصعب على مراجعة تعتمد هذا النمط من الشعرية الانحياز إلى عمل باوند المبكر الذي كان، كما لاحظ مراجع آخر ينتمي إلى الشعرية ذاتها هو ر.م. آلن R.M. Allen " بريئاً من الشكل، كما هو معروف لدى أساتذة وطلبة فن الشعر ". (مقتبس في همبجر ، ١٠٠). ولقد استنكر روبرت بروك وقوع باوند " كما يبدو، تحت تأثير وتمان الخطير [وهو] يكتب العديد من القصائد الطويلة وغير الموزونة التي لا تمتلك ما يستحق الثناء عليها ". (مقتبس في همبرجر ، ٥٩). لكن هذا الملمح على وجه الدقة هو الذي حبّب عمل باوند المبكر إلى ف. س. فلنت F.S. Flint ، الذي كان هو الآخر يكافح لتطوير شعرية بديلة، وقد كتب " شيء واحد يتم اثباته من خلال هذين الكتابين الصغيرين اللذين أنتجهما " شخصية " و " انتشاءات" هو ان المحسنات القديمة المتمثلة في الإيقاع الوزني المنتظم والقافية المنتظمة قد عفا عليها الزمن ". (مقتبس في همبرجر ، ٦٥).

من السهل الاستنتاج، على نحو فلسفي إلى حد ما، بأن التاريخ اثبت صواب باوند وفلنت وخطأ الآخرين. والتاريخ لا يثبت شيئاً. التاريخ يصوغه الناس حسب ضوابط معينة هي، كما يرى هذا الكتاب، ذات طبيعة نظامية.

ما إن يتأسس النظام الأدبي حتى يبدأ بالسعي للوصول إلى " حالة مستقرة " والإبقاء عليها، كما تفعل كل الأنظمة، وهي حالة تكون فيها كافة العناصر في حالة توازن مع بعضها البعض ومع بيئتها. والأنظمة التي تتسم بتنظيم صارم تتمادى فتعيّن أفراداً في مؤسسات خلقت خصيصاً لتحقيق هذه الحالة مثل الأكاديمية الفرنسية وغيرها من الأكاديميات. ومع ذلك هنالك عاملان في النظام الأدبي، كما في كل

الأنظمة الأخرى، يميلان إلى إعاقة هذا التطور. الأنظمة تتطور حسب مبدأ الاستقطاب polarity الذي يعتبر ان كل نظام يطوّر في نهاية المطاف نظامه المضاد الخاص به ؛ بالطريقة التي أوقفت بها الشعرية الرومانتيكية مثلا الشعرية الكلاسيكية المحدثة على رأسها. ثم حسب مبدأ الدورية periodicity الذي يعتبر ان كل الأنظمة عرضة للتغيير. إن نشوء نظام أدبي هو تفاعل معقد بين الرغبة في بلوغ حالة مستقرة والميلان المتضادان المذكوران توا والطريقة التي يحاول بها المكوّن المنظّم للنظام الاجتماعي (الرعاية) معالجة الميول المتضادة.

إن الأدب الذي تقدمه إعادة الكتابة يلعب دورا حيويا في هذا التطور. فالكفاح بين الشعريات المتنافسة يبدأه الكتاب في الغالب، لكن من يحارب فيه ويربح أو يخسر هم القائمون بإعادة الكتابة. وإعادات الكتابة هي أيضا مقياس تام لحساب المدى المتحقق باتجاه " الاستيعاب الداخلي لشعرية ما. عند ما " ترجم " اودار دي لاموت Houdard De la Motte الإلياذة بطريقة أدّت إلى حذف نصفها - كما سيظهر في الفصل السابع - كان قد فعل ذلك بحسن نية تام. فهو شأن الكثير من معاصريه على يقين تام بتفوق الشعرية التي يعد هو ممثلا لها، ونشاطه منطلق من هذا اليقين باتجاه استئصال فظ لكل جانب في هوميروس لا يمكن إعادة كتابته وفق اللياقة goût والذوق وشعرية تعتبر التراجيديا ذروة الإنجاز الأدبي.

إعادات الكتابة، وأساساً الترجمات، تؤثر بعمق في تأويل الانظمة الأدبية، ليس فقط من خلال النجاح في تقديم كاتب ما أو عمل ما في أدب آخر أو الإخفاق في ذلك – كما سيتضح في الفصل السادس – ولكن أيضاً من خلال إدخال محسنات جديدة إلى المكوّن المخزوني

لشعرية ما وتمهيد الطريق أمام حدوث تغييرات في المكوّن الوظيفي لها. القصيدة الغنائية ode ، على سبيل المثال، أصبحت عنصراً ثابتاً في النظام الأدبي الفرنسي في زمن البلياد pléiade عبر ترجمات من اللاتينية. وقد حدثت حالة مماثلة في إيطاليا في وقت أسبق بقليل حيث احتلت القصيدة الغنائية، التي ألهمتها الترجمات عن اللاتينية أيضا. مباشرة المكان الذي كانت تتربع عليه في شعرية القرون الوسطى المتأخرة الأغنية الخفيفة المرحة Canzone . والترجمات ذات المنحى الأخلاقي التي تأثرت في الغالب باليسوعيين، نحت برواية المتشردين Picaresque إلى شكل رواية السيرة الذاتية Bildungsroman . والتناوب المميز بين القوافي المنبورة masculine وغير المنبورة Leminine تم إدخاله إلى الشعر الفرنسي عبر ترجمات اوكتفيان دي سنت جيليه لأوفيد ولم تعتمد مرة أخرى إلا فيما بعد من قبل رونسار. السونيتة Sonnet دخلت اللغة الصينية في عشرينات القرن العشرين عبر ترجمات قام بها فنغ تشي Feng Chi . والسداسي التفاعيل hexameter دخل اللغة الألمانية من خلال جوهان هينرش فوس Voss لهوميروس. كما قدَمت ترجمات جون هوكام فرير Frere لبولسي Pulci المقطع الثماني ottava rima إلى الإنجليزية الذي سرعان ما استخدمه بايرون في قصيدته " دون جوان ". ومع ذلك فان امل جوته الورع في ان " التاريخ الأدبي سيقرر بوضوح من كان الأول في سلوك هذا السبيل رغم كل عقباته ". (٣٩) يبقى محض أمل.

لم يتوفر للتواريخ الأدبية، بالطريقة التي كتبت بها حتى وقت قريب، إلا القليل من الوقت أو لا وقت أبداً لتكرسه للترجمات، فمادامت الترجمة بالنسبة لمؤرخ الأدب أمراً يتصل بـ " اللغة " فقط، وليس

بالأدب، وهي فكرة ناجمة أيضاً عن اعتماد " اللغة الواحدة " في التاريخ الأدبي الذي كتبه المؤرخون الأدبيون الرومانتيكيون المنكبون على خلق آداب " وطنية "، يكون من المفضل أن تخلو إلى أبعد حد ممكن من المؤثرات الأجنبية. مع هذا يمكن في كل مستوى من مستويات عملية الترجمة إظهار انه إذا ما دخلت الاعتبارات اللغوية في صراع مع الاعتبارات الايديولوجية و / أو الاعتبارات ذات الطبيعة الشعرية فان الأخيرة تميل إلى الفوز.

إن إعلان أ. و. شليغل المهلك بأن " أحد أولى مبادىء فن الترجمة أن يعاد خلق القصيدة، بقدر ما تسمح طبيعة اللغة المعنية، في البحر الشعري نفسه ". (٥٢)، والذي كان مسؤولاً عن كل أنواع التشويهات الوزنية في الكثير من الترجمات التي أنتجت بين ١٨٣٠ و١٩٣٠ ، لم يقدَم على أسس لغوية. وإصرار براوننغ على " استخدام تراكيب معينة مسموح بها تكون، لانها غير مستساغة في الكلام اليومي، أكثر ملاءمة للصناعة القديمة ". (١٠٩٥) مسؤول عن حقيقة ان أغلب الترجمات الفكتورية للأعمال الكلاسيكية القديمة تبدو عند القراءة متشابهة على نحو رتيب. انها غير مستمدة من أية ضرورة لغوية ولكن من الرغبة في الفوز بما هو باق من خلال استخدام القديم.

حتى نحت الكلمات يحمل نفس المقولة. عندما احتاج المسيحيون الأوائل إلى ترجمة الكلمة اليونانية musterion تجنبوا وضعها في قالب لاتيني لقربها الشديد من المفردات التي كانت مستخدمة في " العبادات السرية "، وهي المنافس الرئيسي للمسيحية في ذلك الحين. وللسبب نفسه رفضوا كلمات مثل sacra و arcana و initia رغم ان بالإمكان اعتبارها مقبولة من الناحية الدلالية. واستقروا على كلمة Sacramentum لانه مصطلح محايد وقريب من الأصل في الوقت ذاته. ولكن عندما كتب

القديس جيروم الترجمة اللاتينية المعتمدة عند الكنيسة الكاثوليكية للكتاب المقدس، كانت المسيحية قد أحرزت النصر في حربها مع العبادات السرية، وشعر بأنه حر في إضفاء الطابع اللاتيني على musterion بجعلها mysterium قارن مع كلوبتش Klopsch)، وبالمثل فان الآرامية التي يفترض أن يسوع المسيح قد استخدمها لم تكن تحتوي على أفعال رابطة (مثل فعل الكينونة - م) Copula. لذلك فان من غير المحتمل قط أن يكون قد قال " هذا هو جسدي " This is my body عندما كان يشير إلى قطعة من الخبز. لقد وضع فعل الربط من قبل المترجمين لأسباب ايديولوجية وليس لغوية.



عن كتاب :

André Lefevere, Translatuon, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame (London, Routledge, 1992).

Abd el Jalil, J. M. Histoire de la littérature arabe. Paris: Maisonneuve, 1960.

Baldick, Chris. The Social Mission of English Criticism. Oxford, 1983.

Bombaci, A. Storia della letteratura turca. Milan: Nuova Academia, 1956.

Browning, Robert. "The Agamemnon of Aeschylus." The Poetical Works of Robert Browning. New York: Macmillan, 1937.

Coseriu, Eugenio. Textlinguistik. Tübengen: Gunter Narr, 1981.

Eagleton, Terry. Literary Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Eibl, Karl. Kritisch-rationale Literaturwissenschaft. Munich: Fink, 1976.

Genette, Gérard. Introduction à L'architexte. Paris: Editions du Seuil, 1979.

Goethe, Johann Wolfgang. "Goethe." Translating Literature: The German Tradition. Ed. and trans. André Lefevere. Assen: Van Gorcum, 1977. 38-41.

Homberger, E., ed. Ezra Pound. The Critical Heritage. London: Longman, 1972.

Klopsch, Paul. "Die mittellateinische Lyrik". Lyrik des Mittelalters. Ed. Heinz Bergner. Vol. 1: 19–196. Stuttgart: Reclam, 1983. 2 vols.

- Miner, Earl. "On the Genesis and Development of Literary Systems, I." Critical Inquiry 5 (1978): 339–54.

Musset, Alfred de. "Un Spectacle dans un fauteuil: Namouna." Premières Poésies. Ed. F. Baldensperger and Robert Doré. Paris: Conrad, 1922. 389–441.

Schlegel, August Wilhelm. "A. W. Schlegel." Tranlating Literature: The German Tradition. 51–5.

Scholes, Robert. Structuralism in Literature. New Haven and London: Yale University Press, 1975.

قراءة في قصيدة: وطن
للشاعر حسن فتح الباب

صـــــلاح رزق

أول ما يبادرنا من هذه القصيدة التي وردت في ديوان (وردة كنت في النيل خبأتها) هو عنوانها (وطن) الذي يشير إلى انتماء خاص واعلاء يشي بملامح الرؤية الذاتية للشاعر. وسرعان ما يتحدد المنكر في السطر الأول من القصيدة : فنعرف أنه " طيبة ".. اسم مصر مرتدا إلى زمن قديم في محاولة لاستدعاء صفحة مشرقة من ماضي المكان تصلح طرفا في مفارقة حادة مع طرف آخر ترسمه ملامح الواقع الراهن.

واستنادا الى تلك المفارقة، تبرز خطوط الرؤية المفعمة بالأسى الناتج عن تردي معطيات الواقع، وحصر عوامل ذلك التردي في شاغلي المكان.. لا في المكان ذاته، وفي ما احدثه أصحاب المكان من تغييرات وتحولات في أنفسهم. وفي موروث المكان على نحو أدى إلى تمدد المسافة بين طرفي المفارقة : تألق الماضي وتردي الحاضر. والشاعر لا يرمي إلى نفض الغبار عما هو أصيل وراسخ وطرح إمكانية التحول مرة أخرى، ولكنه التحول الذي يليق بشموخ المكان وعراقته.

تبدأ القصيدة بداية تستثير حركة الذهن في أكثر من جهة بغية تحديد الخطوة الأولى التي تبدو ذات أثر كبير في استكشاف المسار والغاية .. يقول السطر الأول منها :

تدور السواقي ولكن " طيبة " كالشمس
أبراجها من نحاس
وكهانها من حجار

الفعل / الحدث يمثل مكان الصدارة في زمن الحال والآتي، ولكن

البعد الدلالي يقف بنا عند معنى الدوران حول قطب خصيصته الثبات. ولكن الفاعل يقودنا إلى معنى الامتياح مما هو عميق، لتسفر الدائرة عن رفع الماء.. مادة الحياة وكل ماهو حي. ولكن يبدو أن هذا بعد واحد من أبعاد الدلالة التي تمنحها الجملة الأولى : فدوران السواقي قد يحمل معنى رتابة الفعل ، والاقتران بالمدار المكاني دون تجاوز. كما يستدعي المحرك الحقيقي لفعل الدوران في عقل الريفي المصري ووجدانه، وهو " الثور " الذي لا نراه في تلك الحال إلا معصوب العينين. كما أن هذه الجملة الاستهلالية تقترن في العقل الجمعي العام بظلال اللاجدوى وسلبية الموقف المتابع لحركة الأحداث المحبطة.

ثم تأتي الجملة التالية مصدرة بأداة تفيد الاستدراك الذي يرشح اللاحق لمغايرة السالف ، أو يحاول نفيه أو عدم الانسياق في مساره. " طيبة كالشمس " إن اختيار الاسم القديم للوطن يشير - فضلا عن معاني العراقة، واصالة الماضي، وعمق الانتماء - من خلال بنيته الصوتية، وما يستدعيه من صيغ تشاركه الجذر اللغوي إلى القيمة الذاتية لكل ما هو " طيب " سواء في البعد الحسي أو البعد المعنوي المجرد. وهو مايشكل ملمحا هاماً من ملامح رؤية الشاعر إلى وطنه. ثم يأتي الوصف من خلال الصورة التشبيهية اليسيرة في ايقاع تقريري لتتراءى طيبة " كالشمس ".... والشمس رمز متعدد الدلالات في الرصيد المعرفي العام.. قد يعني الوضاءة، وقد يعني اللفحة الحارقة، قد يعني الدفء والانضاج والأخذ بيد الصاعد وحسن تعهده . وقد يجسد معنى الاستعلاء والترفع. وتوشك دلالة الرمز أن تجتمع على معنى الاشراق والدفء واطراد العطاء والبث في اتجاه آخر. ونكاد نحسم أمر تلك الدلالة حين نتابع الشاعر وهو يوالي تحديد خواص التشكل الذاتي لـ " طيبة " فيقول:

أبراجهـــــا مـــــن نحـــــاس
وكهانهـــــا مـــــن حجـــــار

ففي الأبراج العلـو، ولكـن المعدن المتخـير مـادة للأبـراج. رغم مافيه من صلادة وصلابة – سريع الاستجابة لعوامل الفساد. ثم انه يحتل – بين سائر المعادن – منزلة لا هي بالخسيسة، ولا هـي بالرفيعـة ومـن ثم كان معنى الارتفاع الذي يقرب ما بيـن الأبـراج والشـمس لايخلـو ممـا ينال منه أو يقعد بمنزلتـه. وكذلـك الأمـر فـي الجملـة الوصفيـة التاليـة.. فالكهان رمز لديانة الفراعنة.. غير أن المادة التي يتشكلون منهـا – فـي رويـة الشـاعر – تبـدو كذلـك – رغـم مـا فيهـا مـن صلابـة وقـدرة علـى مقاومة كثير مـن عـوامل الفســاد فـي الطبيعــة – مـادة هينـة القيمـة.. تنال من تلك الخصوصية بل تكاد تردنا إلى عالم التمـاثيل التـي قـد تمنـح احساسا بالجمـال وعراقـة الحضـارة الماضيـة ، ولكـن تظـل عـاجزة عن ايجابية الاسهام في حضارة لاحقة.

ومـن هـذه الثنـائيـة التـي تحمـل قدرا مـن التنـاقض لا مفـر مـن التسليم بواقعيته.. ترتسم ملامح الوطن. وتبدو الشمس رمزا جيدا لتـأكيد تلك الملامح باعتبار أن الرية الذاتية للشـاعر ترجـح فيهـا كفـة الاشـراق والتعلق بالدفء والنماء وتواصل العطاء. ومن ثم تستمد الرية الشـاعرة للوطن مقوماتها من ادراك خاص للواقع الذي تتداخل في عوامـل السـلب بالايجاب. ومعطيات السمو بأسباب القعود. ولكـن تميـل بنـا الرويـة مـن خلال تشـبيه الوطـن بالشـمس إلـى اذكـاء العنـاصر الايجابيــة فـي هــذا الواقع حين تكون الاثرة وقفا على الوطـن.. لا الوطـن وأهلـه . فـاذا مـا رجحت كفة عوامل القعود والارتـداد – بعـد ذلـك – لا يكـون هنـاك محـل للشك في أن يكون الوطن هـو علـة ذلـك ، وبالتـالي ينحصـر الاتهـام فـي

شاغلي الوطن. ويبدو أن هذا هو ماتسفر عنه متابعتنا للمسار الفني لتلك الرؤية.

يقول الشاعر :

ومـــــا كــــان إلا الــــــذي كـــــان
حزمـــة ضـــوء قديـــم . وتيجـــان شـــوك جديـــد
ووجـــــه المهـــــرج لحـــــن معـــــاد

يبرز الايقاع في الجملة الأولى - في ظل تكرار فعل المضى الأشيع، وأسلوب القصر - واضح الانكسار والاقتران بنغمة هابطة مسموعة . فيتراءى لنا " الذي كان " ماثلا في ذلك الواقع الكائن من حولنا وفي متناول أبصارنا. وتزيد الجمل التالية - وما تشتمل عليه من مقومات المفارقة الجزئية - الأمر تأكيدا ووضوحا. فالضوء مجتمع في حزمة ومردود إلى زمن قديم، أما الجديد فشوك يأخذ هيئة التيجان ووضعها المرتفع حين تجلل الرؤوس. وإذا بلغت حالة الواقع تلك الدرجة من السوء فالأمل لاينقطع في الاصلاح مادام هناك صوت الناقد المخلص، والناصح الأمين والرفيق المعين. لكن " وجه المهرج لحن معاد " .. فلا يرى من بيده الاصلاح إلا الصورة المقدمة من قبل بطانة السوء التي تزين له القبح وتلبس لديه الحق بالباطل. ويفح صوت تلك البطانة دائما بما اعتادت ان تنفثه في كل زمان ومكان . فتنسج من ذلك لحنا معادا وكريها.

وهنا يتراءى لنا - في وضوح - أحد ملامح الرؤية الشاعرة ونسمع صوتها عاليا. وهو ملمح التعجب الممزوج بالرفض والأسى واستبشاع الرتابة في تكرار وقائع الواقع، وكأن هذا الملمح أحد أنماط تفصيل الهيئات التي بها " تدور السواقي " على النحو الذي أسسه

الشاعر في البداية.. يتجلى ذلك في سلسلة من الاستفهام المتعجب المستنكر في قوله:

فكيف تطل المآذن في كل فجر
وفي كل ليل تهيم الرياح
وتصحو الجراح
ويولد بين المزاود طفل جديد

سلسلة من الأفعال المألوفة في كل زمان ، ولكنها في ظل المقدمة السابقة التي تكشف رصد عوائق النهوض بالواقع – تبدو غير مألوفة إلا في ظل الغفلة عن الادراك – والخضوع لقهر الواقع، وافتقاد طموحات وصل الحاضر بالماضي. وتمارس المهارة الفنية صنعتها في تطعيم هذه الصورة بالوحدات الفاعلة في انضاج أدبيتها من خلال اسناد الاطلال إلى المنازل، والهيام إلى الرياح والصحو إلى الجراح.. وجميعها في زمن الاستمرار مع تأكيد بعد الاطراد والشمول فيها من خلال التركيب الشبيه بالجملة مؤخرا مرة " في كل فجر " ومقدما مرة " في كل ليل ". أما الفصل بين الركنين الأساسيين في الجملة الأخيرة بشبه الجملة الظرفي " بين المزاود " فيكشف عن الأسى المصاحب لرؤية الشاعر تجاه الوضعية المشينة التي تترصد جيل المستقبل.

وفي صدر المقطع التالي .. يقول الشاعر :

تدور بنا الأرض لكنها
تسائلنا عن تراب.. وطن

ثم يقول فيه عن " طيبة " :

أبراجها الصم ليس تدور

ووشك نهاية القصيدة يقول :

تـــــدور بنــــــا الأرض لكنهـــــــا
تســــائلنا عــــن تـــــراب.. وطـــــن

.. الأمر الذي يجعلنا نرى في الفعل " تدور " لفظة محورية يعيننا تأملها والبحث عن فاعليتها في هذه السياقات على استكشاف بعض جوانب الرؤية المشربة في مقاطع القصيدة كلها. فالحدث - في البداية - يسند إلىالسواقي ليطرح احتمالات السقى والري والنماء والأصالة في البعد الايجابي ، وثبوت المحل ودواعي الرتابة في تكرارية الحدث المقترن بعصب العين في البعد السلبي. ثم يسند الحديث إلى الأرض تسائلنا مرة، ونسائلها نحن أخرى، ومحور السؤال في الموضعين هو الوطن.. التراب الغالي ، ويتشكل من هذا الموقع تبادل التساؤل عن مسئول واحد مما يحمل ظلال التضييع للمسئول عنه مقرونا بمحاولة للتنصل من مسئولية ذلك التضييع. ثم ان هذا التكرار يشير إلى حدة الاحساس بالحركة الدائبة في أرجاء الكون من حولنا.. في مقابل الارتداد أو الانتكاس فيما يتعلق بنا نحن حتى لتوشك الأرض التي ننتمي إلى ترابها أن تنفر منا وتضن علينا بعطائها والاقتران بها.

مرة أخرى.. نعود إلى المقطع الثاني لنستمع إلى الشاعر يقول :

تـــــدور بنــــــا الأرض لكنهـــــــا
تســــائلنا عــــن تـــــراب.. وطـــــن
لنختـــــــــــــــــار ... ...

لنقف بدلالة دوران الأرض هنا عند معنى استمرارية الحركة الحتمية للحياة والأحياء عبر أجيال متتابعة ، لكن الأرض.. - بصيغة

الحال - تسائلنا عن تراب الوطن ! وليس ثمة معنى للتساؤل هنا الا في حالة حدوث شبهة الادانة باخراج الحال عن المألوف، او احداث تصرف غير حكيم في موروث. وموضوع التساؤل ليس هينا، فهو خطير.. خطير: لأنه تراب الوطن. والعلة المقدمة سببا للتساؤل هي أن نختار. والاختيار يبدو دوما من مواقف الصراع الصعبة . ويكتسب مزيد حدة اذا كان بين موقفين احدهما واقع مرفوض ، والآخر واجب مفتقد، لذا يكون أقرب إلى اختيار.. الرجولة الحقة ماثلة في القدرة على النهوض بالواجب. أو السقوط في حمأة التردي والسلبية.

وقبل أن نخرج من دوامة هذا الصراع.. يبادرنا الاستدراك..

لكــــن طيبـــــة تـــــأبى علينـــــا

إن تأبى طيبة .. الوطن الام والأصل قرين عظمة الأسلاف.. يعني صدور قرار الادانة بأننا - أبناء الحاضر - لسنا أهلا للنهوض بالواجب، وكأنما نحن الخلف الذي أضاع الأمانة واتبع الشهوات . فلن نلقى سوى الغي. وثمة اضافات تنويرية تكتسبها الصورة المؤسسة في المقطع الأولى يقدمها الشاعر هنا فتضيء لنا جنبات الرؤية المطروحة.. إن كهان " طيبة " الذين خلفناهم هناك " من حجار " تتحدد هنا لهم هيئة تشكل تلك المادة في قوله " من حجار التماثيل ". وخصوصية التماثيل أنها تتخذ ملامح البشر الحقيقيين. وكلما ازدادت صنعة التماثيل دقة بدت أقرب إلى الصورة الحقيقة للبشر. ولا قيمة لهذا الا في باب احكام التمويه ودقة التقليد والتزييف.. وغافل من تجوز عليه الحيلة . ويتوهم أن تلك التمثيل هي من الحقيقة في قليل او كثير. وأما الأبراج النحاسية فتوصف هنا بأنها " صم " و " ليست تدور ". والصم يحول دون صحة التلقي وبلوغ الرسالة ، ومن ثم فلا أمل في

الاستجابة.. أدنى استجابة . فكيف نؤمن حيوية الاستجابة المتمثلة في الحركة " أو فعل الدوران. ولنلاحظ ان الفعل " تدور " يحمل من آثار العلاقات السياقية ما يجعله اقرب إلى دوران الآلات المنتجة حين تتحرك. أو حين تتعطل فتبدو صما ليست تدور .

وأما الأبواق .. ولعلها هنا البديل المجسد لصوت المهرج أو اللحن المعاد. فهي " من رماد "بما تحمله الصورة من معاني الخمود بعد التأرجح. والموت بعد ارتفاع الأصوات وحدة الألسنة.

عندئذ تكتمل مبررات الادانة. فنصبح – الخلف الطالح للخلف الصالح – أهلا نرجم من قبل الأرض التي تنتمي إليها. ولكن بعدت المسافات الفاصلة ما بيننا وبين أسلافنا أصحاب الأرض الاصليين. وهذا ما يقدمه المقطع التالي الذي يسوق جانبا جديدا من ملامح الرؤية المتنامية. وفيه يقول الشاعر :

وترجمنا قرية تحت سفح التلال المهيضة

... .

ان فعل الرجم هو الجزء المقترن بفعل الخطيئة . واختيار الاسم " قرية " للدلالة على الوطن المعاصر. وليحل محل " طيبة " القديمة ومد الفاعلية على الجمع.. مما يستدعي السياق القرآني الخاص بالقرية في علاقة أهلها بها علاقة خاصة يبدو الأهل خلالها غير أكفاء للانتساب أو الانتماء لتلك القرية جاحدين لخيرها . فيتم عقابهم عقابا الهيا يتعمق نفوسهم ويظهر أثره في ملامحهم الظاهرية. وذلك في قول الله تعالى : (وضرب الله مثلا قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغدا من كل مكان. فكفرت بأنعم الله. فأذاقها الله لباس الجوع والخوف بما كانوا يصنعون) (النحل / ١١٢).

ثم ان وصف التلال بكونها "مهيضة " يستدعي صورة الأجنحة

التي تيسر التحليق عاليا وتعد أدواته الأولى، وموضع فعل الرجم يتحدد بأنه " تحت سفح " تلك التلال، والسفح - بطبيعته - يقع في منخفض الأرض، فنحن - بأثر ما استحققنا من فعل الرجم - تحت الـ " سطح " أو تحت ما هو، في الأصل، أسفل، ومن ثم تبدو كبيرة تلك المفارقة بين ما جنيناه على أنفسنا من وضع ردتنا القرية، التي رأت عدم أهليتنا لها، إليه، وما كان ينتظرنا من رفعة في آفاق سامية لم نبلغها. وتتحدد علة ذلك واضحة في قول الشاعر :

إنـــا ضللنـــا إليهـــا الطريـــق

يسند الضلال إلينا .. لقد ضللنا الطريق إلى تلك القرية ، فحق علينا الرجم من قبلها .. ذلك الرجم الذي حطنا دون السفح. ليس هذا فحسب بل اننا كذلك " لم نصغ يوما لصوت السواقي ".. وهنا تتحدد الدلالة التي كانت ملتبسة نوعا ما في البدء لترجح كفة البعد الايجابي لحركة السواقي.. ذلك البعد الذي يرتهن بالعطاء والري والنماء واجتلاب الخير.. مادة الحياة من أعماق النقاء والعراقة والأصالة.

وليس كذلك شأن من تربطهم علاقة خاصة بتلك السواقي.. علاقة حب تيسر لهم الاصغاء للصوت ودقة الاستجابة ، فهم أحبابها الذين يشكلون طرفا في مفارقة جديدة .. نحن بصورتنا المرفوضة التي فرغ الشاعر منها توا - نشكل طرفها الآخر .. يقول :

وأحبابهـــا فـــي ميـــاه الجـــداول يجـــرون
خلـــف الســـنا القمـــري
ونحـــن أســـارى نقيـــق الضفـــادع

إن صورة الأحباب تختزل عند هذا الحد المكثف.. فعل الجري

في مياه الجداول. مادة الحياة محوطة باطارحافظ ، يصحبهم أثناء ممارسة هذا الفعل المجسد لقوة الحركة وسرعة الانطلاق ضياء القمر، فيكتمل لديهم نقاء العطاء الصادر عن عمق الأرض وآفاق السماء في زمن ملائم هو زمن ظهور القمر حيث لاتخشى غضبة الشمس أو لفح حرها، ويتاح للمرء ، عادة ، الانطلاق في آفاق الحلم وآمال المستقبل . وليس معنى ذلك امتناع الدأب في النهار ، بل ربما كان معناه الصبر على معاناة ذلك الدأب نهارا ومواصلته واستشراف عطائه ليلا.

أما صورتنا نحن .. الصورة المرفوضة من قبل الرؤية الشعرية، فهي التي يتوقف الشاعر معها طويلا بدءا من الجملة السابقة " ونحن أسارى نقيق الضفادع " التي حرص على وضعها في نفس السطر الشعري حتى تتأكد أبعاد المفارقة... وحتى نهاية القصيدة.

إن مادة الأسر تعني الاحاطة والاخضاع ، وذلك هو فعل الواقع علينا " نحن وأسارى من ؟ أو ماذا ؟ نحن أسارى نقيق الضفادع ! إن القيم الصوتية للفظتين تتضافر مع الولادة المحددة على تبشيع الصورة التي تقترن بالمستنقعات النتنة ، ولا يركن إليها - فضلا عن أن يقع أسيرا لها - إلا من فقدوا حواسهم ، وماتت فيهم النخوة الانسانية، وانعدم لديهم الذوق الانساني . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، فمازالت الصورة تحتمل المزيد من التركيب. ذلك أننا أسارى نقيق الضفادع المدن العاريات ". إن اختيار المدن هنا يعتمد على رصيد المدينة في وجدان الشاعر المعاصر وميراثه الشعري ، ثم توصف المدن بالعرى اشارة إلى سقوط كل معاني الفضيلة والحياء والتبجح بالقبح والفجاجة.

وتزداد بشاعة الصورة حين يعطف الشاعر على ماتقدم قوله..

ورجـــع الأفاويـــه منـــا صديـــد الجـــداول

فالشاعر يستدعي حالة مقززة لتصوير قبح قبولنا لوضعنا الحالي .. تلك هي حالة التقيؤ. ويحرص على التصريح بنسبتها إلينا بنا " وتلك حالة لاتحتمل ، ولكن الأمر يبلغ ذروته حين يجعل الشاعر مادة القيء هي صديد الجداول. وهنا يبلغ الشاعر من المتلقى - استنادا إلى هذه الصورة أقصى درجات النفور الذي يؤمل من ورائه تحقيق فعل ايجابي يتمثل في رفض الواقع ، والحرص على تجاوزه. ولعل اطراد الأسلوب الاخباري التقريري على امتداد هذه الصورة جاء مناسبا لاسهامه في الايحاء بثبوت الحال ، ورسوخ الركون المرفوض إلى الواقع الردىء . والذي ترجع ردائته إلى انسان المكان والزمان.. لا الى خصوصية المكان وذاتية الزمان.

وتقترب الرؤية الشاعرة - عقب ما بلغته بهذه الصورة - من مرحلة جمع الخيوط تمهيدا للختام الذي يحمل تشخيص الداء ، ويشف عن خصوصية الرؤية المحمنة بنصيبها الوافر من الاسى الايجابي . فنتأمل اللحظة الراهنة مقرونة إلى الامتداد التاريخي واعية بدروسه وتجاربه ، ومن ثم يتحدد لديها الداء في افتقاد الذاكرة . واهدار قيمة ضحايا المسار. فيستهل المقطع الختامي قائلا في نبرة الحكمة التقريرية:

لــم يغــن عنــا الــذي علمتنــا الضحايــا

إن دلالة الموصول المتخير تشير إلى لا محدودية ما علمتنا الضحايا ، ثم إن صيغة الجمع في لفظ الضحايا تفسح المجال أمام الكثرة والتعدد والتتابع وصفا لهؤلاء الضحايا على امتداد الاجيال . لكن هذا كله " لم يغن هنا

وطيبــة تســأل : هــل مــن مزيــد ؟

إن المؤمل المنشود غال : لذلك لابد أن نغلي له الثمن ، وألا

نستكثر الضحايا وألا ننحرف عن جد المسار إلى هزل الشعارات وضروب الهروب الارادي.

وحتى لا يبدو الشاعر متجنيا علينا في تصوير مدى الغفلة وافتقاد الذاكرة فينا ، يتوقف أمام مستحدثات الصور ليقول :

ويلهو بنا في ليالي الجحيم العبيد

الزمن : ليالي الجحيم .

الفاعل : العبيد

والفعل : اللهو في زمن الحال والاستمرار

والفعل بهذه الدلالة وعلى امتداد ذلك الزمن يمارس فينا.. نحن.. من قبل الفاعل الذي جمع إلى الظلمة الممتدة عبر الليالي - بصيغة الجمع - توقد الجحيم - رمز العذاب الأبدي. ذلك جانب من الصورة.. لعله تصيب الشرفاء الذين يفتقدون المثال ويورقهم بلوغه ، أو يصطدمون بذوي السلطان . او من يعانون القهر خلف القضبان. وثمة جانب آخر هو :

وحول أبي الهول يحتضن النيل والشمس

في هذا المكان يشتم عبق الوطن ، وتفوح رائحة الأصالة ، وتتجذر خيوط الانتماء.. ذلك هو المفروض والمؤمل . ولكن الواقع شيء آخر.. فالنيل - عطاء الأرض وشريان الوطن - والشمس - عطاء السماء - انصرفا عن مهمتهما القديمة إلى فعل " احتضان " ولكن لمن ؟ لـ " شر الفساد " ! والهرم الشامخ.. رمز العمق الحضاري، والاباء والصلابة ومواجهة المحن !! انه جانب آخر من جوانب الرؤية لا يقل

بشاعة عن بشاعة ذلك الجانب الذي رسم الشاعر فيه موقف القرية (الوطن) من أهلها غير الجديرين بالانتماء إليها في الصورة السابقة.

وتعنـــــو أحـــــب الصبايـــــا

المحبوبـة.. الصبيـة.. الأرض.. الوطـن.. خصوبـة الـتراب.. عروس النيل.. الأرض " تعنو " - قهرا وانكسارا - لأن أهلها فقدوا ما فقدوا من سالف النخوة والغيرة وعلو الهمة... وركنوا إلى ضروب الزيف المستحدثة.. ما فرض عليهم منها ، وما زين لهم ، فانجرفوا في تياره. ولذا يلتحم طرف الرؤية الأخير بطرفها الأول في قول الشاعر:

تـدور بنـا الأرض.. لكننـا (نحـن هـذه المـرة)
نسائلها (استغراقا مع الحيرة والتخبط) عن تراب.. وطن
وتظـل طيبـة (المثـال المفقـود) كمـا هـي.. كالشـمس
لكـن اقمارهـا (أبنـاء الوطـن) مـن رمـاد
وكهانهـا (فريـق الصفـوة) مـن دخـان

ورغم رداءة الواقع وكثرة دواعي الاحباط وشيوع الاحساس بالقهر .. يبقى هناك أمل.. ذلك أنه..

بيـن المـزاود يخـرج فـي كـل ليـل شـعاع وليـد

في ملامح التشكيل الفني

تتبلور لدينا الرؤية اذن في موقف الشاعر المعاصر المفعم بالأسى لما بلغه مواطنوه من سقوط بالنفس وقعود بالوطن. ويحدد العلة حين يبرىء منها ساحة الوطن ، ويحصرها في انسان الوطن والعصر،

وبعد المسافة بينه وبين أجداده وأسلافه. وتنهض هذه الرؤية على مفارقة كبرى بين المثال والواقع، الماضي والحاضر.. مايجب أن يكون ، وماهو كائن، ويعتمد الشاعر. في طرح تلك الرؤية وتشكيل هذه المفارقة فنيا - بالدرجة الأولى - على الصورة المتنامية التي ترتكز على المجاز والمبالغة، كما يعتمد على الايقاع الذي يقوم على المراوحة بين الاخبار والانشاء، مع غلبة التقرير الذي ينأى عن الخطابية، ويجتدل بالصورة.

ويمكننا أن نتبين ذلك من خلال تأمل الصورة الايجابية الاستهلالية المقرونة بايقاع هادىء يتضافر فيها الايحاء مع ذلك الايقاع لتأسيس معنى اطراد حركة التنامي الضابطة لمسار الحياة والإيحاء. ثم مقابلتها بالصورة التشبيهية التي تحل " طيبة " منزلة السمر والاشراق واطراد العطاء وانتفاء التخلف (طيبة كالشمس) ، ثم يدعم الصورة الأخيرة استخدام رمزي الأبراج والكهان اللذين يبدوان واضحي الاطار الدلالي ، ولكن يسند إليهما ما يقودهما إلى خصوصية في الدلالة تجعل منهما عبنا على الشمس وعوامل نيل من عطائها ، وتعطيل لفعاليتها ، ومن ثم تبادرنا النتيجة ماثلة في الانكسار الايقاعي المصاحب بطرح معطيات الواقع الردىء في عبارة "وماكان إلا الذي كان ". ثم يتوازى عطاء الرؤية والتشكل الفني في الصورة المكثفة المجتدلة من طرفي المقابلة أو المفارقة التأسيسة في قوله :

حزمة ضوء قديم . وتيجان شوك جديد

وتزداد النغمة الهابطة وضحا ، والرؤية المشوبة بروح الرفض والاحباط رسوخا في قوله : " ووجه المهرج لحن معاد " . ثم تنفرد الصور المجازية التقليدية بالاقتران بالصيغة الانشانية في تأكيد معنى الرفض لاطراد حركة الحياة التي لم تصبح - من منظور الرؤية الشاعرية - حياة حقة .. إنما مجرد حياة بيولويجة مفرغة من سمو

قيمتها ، وذلك في سلسلة الاستفهام الاستنكاري المتتابعة حيث يقول :

فيكـــف تطـــن المنـــازل فـــي كـــل فجـــر
وفـــي كـــل يـــوم تهيـــد الريـــاح
وتصحـــــــــو الجـــــــــراح
ويونـــد بيـــن المـــزاود طفـــل جديـــد ؟

وفي المرحلة التالية نشــهد دوران الأرض .. لا دوران السـواقي فحسب، رغبة في مزيد من الايضاح ، والتأكيد على اطـراد حركـة الكـون من حولنـا، وانعدام الدور أو الارادة الخاصة بنا حيث نتخذ. فـي التـركيب اللغـوي، وضـع " المعمـول نفعل الـدوران المسـند إلـى الأرض.. كـل الأرض.

وتتكرر الصـورة السابقة الخاصـة بالكهان والأبـراج مـع تغيـير وزيادة يتضافران على اثبات العجز والتقصير.. والمكاشفة بهما من قبل الوطن.. الانتماء ؟ حتى يقع الانفصال بين الوطن وأهله ، وتتضح ملامح الاتهام الموجه من قبل الوطـن تجـاه أهلـه بالادانـة وافتقـاد الجـدارة بـأن نكـون - نحـن أصحـاب هـذا الوطـن . ومـن ثـم تعمـل الصـورة المركبـة عملها .. تلك الصورة التي تبادرنا بحدة في قول الشاعر :

وترجمنـــا قريـــة تحـــت ســـطح التـــلال المهيضـــة

وتوسس هذه الصورة للمفارقة الكبرى التـي تحتـل فيهـا طـرف الضلال والتضييع والغفلة في مقابل " أحباب القرية " الذيـن فـي " ميـاد الجداول يجرون خلف السنا القمري ".

ولأن الرؤيـــة الشاعرية ايجابيـة - على كل حـــال - تنشـد مـن أبناء الوطن تجاوزحال التردي والضلال ، لذا تعمد إلى أن تضـع قبـالتهم

مرآة كاشفة يرون فيها مدى البشاعة المقززة لوضعهم مؤملة أن يستثير ذلك فيهم الأنفة وقوى الرفض، ويستنهض لديهم الاصرار على التجاوز والتغيير. وهذا هو ما تشكل فنيا خلال الصورة المركبة :

ونحن أسارى نقيق الضفادع
فى المدن العاريات
ورجع الافاويه منا صديد الجداول

وتركز الصورة التالية على محاولة كشف مدى التشويه الذي أصاب الثوابت المميزة حتى غدا كأنه ليس هو هو . وذلك في قول الشاعر :

وحول أبي الهول يحتضن النيل والشمس
....
وتعنو احب الضبايا

ومن ثم يبلغ الضياع بأبناء الوطن أقصى مداه حين يتوجهون هم للأرض بالسؤال في قوله :

تدور بنا الأرض لكنها
تسائلنا عن تراب.. وطن

وتتحدد المفارقة ، ويتم تشخيص العلة في ختام القصيدة حين يؤكد الشاعر أن الوطن هو ، هو ، وأما ما يتراءى باعتباره تألقا .

وطيبة كالشمس. لكن أقمارها من رماد
وكهانها من دخان

ويأتي البيت الختامي ليمتزج فيه الأسى بالأمل في الصورة الشفيفة التي تنساب مقترنة بايقاع انسحاب هادىء.

وبيـن المــزاود يخــرج فــي كــل نيــل شــعاع وليــد

وفي ضوء ذلك كلــه يـتراءى لنـا الشـاعر نبت عصره.. يعيـش واقعه بعد أن وعى ماضيـه، ويؤرقـه مسـتقبله.. يعـرف، وتشـخص لديـه العلة، ويحس الوجيعة، فتتميز الرؤية، وتتخذ شكلها الفنـي الـذي ينهـض خلال تناميه كل عنصر بدوره منسجما ومؤتلفا مـع سـائر العنـاصر التـي يبرز من بينها التصوير والايقاع اللذان يعينـان المتلقى على ادراك الرؤية واستشفاف روح الفن، وتأمل نسيجه الجمالي الخـاص. فتتخـذ اسـتجابته ازاء ذلك سبيلها إلى تشكل مقابل.



أصوات بلا صدى

«عن الشعر والحياة»

عدنان محمد أحمد

" لا غنى عن الشعر وحبذا لو عرفت

لأي شيء هو كذلك "

جـــان كوكتـــو

" لا غنى عن الشعر " إن هذه العبارة القصيرة تعني، بكل بساطة واختصار، أن الشعر حاجة وضرورة وسواء كنا ندرك سبب ذلك أو لا ندركه فإن ما يكتب من شعر حتى الآن، وما يكتب حول الشعر أيضاً، يقوم دليلاً كافياً وشاهداً لا يكذب على أن الشعر ضرورة، إذ ما الذي يدفع الشعراء إلى قول الشعر، ويجعل النقاد يتابعونهم باهتمام ويكتبون، ويدفعنا إلى قراءة الشعر أو سماعه، في زمن الإنجازات العلمية الهائلة التي يخيل للمرء معها أن لا مكان للكلمة ولا أثر ؟! حقاً، إن المرء ليتساءل ماذا ينفع الشعر في زمن تكفي فيه ضغطة زر لإفناء العالم ؟ أو هكذا نعتقد على الأقل ؟! ولنفترض أن الشعراء في العالم كفّوا عن قول الشعر، وأن التراث الشعري جميعه قد ضاع واختفى، فهل سيحدث هذا أثراً في حياة البشرية ؟! أنا أعرف أن هذا افتراض مستحيل ولا يكون، ولكن مجرد التفكير فيه يدعونا إلى التأمل في أهمية الشعر وفائدته ودوره في الحياة.

لنوسع القضية قليلاً ونسأل عن فائدة الفن عموما، فالشعر جزء من الفن، وقد يكون إدراك فائدة الكل أسهل من إدراك فائدة الجزء، وفائدة الكل تدل على فائدة الجزء وتبينها. منذ آلاف السنين تعلق الإنسان بالفن من أجل السيطرة على الطبيعة. وبالتأكيد، لم يكن الفن يومئذٍ مستقلاً عن العمل كما هو الحال اليوم ولكن ذلك لا يعني انتفاء وجوده، فقد كان موجوداً ومؤثراً، وكان تطوره مرتبطاً بتطور وعي الإنسان وإحساسه بذاته. واليوم، يعتقد الكثيرون أن الإنسان سيطر على الطبيعة بالفعل، حتى أن الأرض أصبحت، كما يقولون، قرية صغيرة، بل إن الأرض برمتها، لم تشبع نهم الإنسان ورغبته في المعرفة والاكتشاف فراح يغزو الفضاء بحثاً عن عوالم أخرى مفترضاً وجود كائنات على مَجرات بعيدة يريد أن يعرفها، وأن يقضّ مضجعها ولا يتركها تنعم بالهدوء والسكينة. وقد يقال، بعد ذلك كله، لقد أدى الفن دوره مشكوراً، واستطاع الإنسان أن يصل إلى ما وصل إليه، فما حاجة الفن اليوم ؟! ولماذا يتحدثون عنه باستمرار ويهتمون به ؟! وسؤال كهذا قد يبدو منطقياً للوهلة الأولى، ولكنه عند التأمل والتدقيق يتجاهل حقائق كثيرة منها أن الإنسان على الرغم مما وصل إليه، لم يستطع أن يحقق خصباً لحياته الباطنية، والشقاء الذي كان يرافق الذات البشرية، منذ بدأت تعي ذاتها مازال يرافقها إلى الآن، وربما كان السر في هذا الشقاء هو أن الذات (لا تستطيع مطلقاً أن تبلغ مرحلة الاتزان المطلق، أو التطابق التام مع الذات، فهي تظل تنشد حالة امتلاك الذات دون أن تقوى يوماً على بلوغ تلك الحالة المنيعة المستحيلة، التي هي أشبه ما تكون بالدائرة المربعة)[١]، ومنها أن (الإنسان موجود زماني يحن إلى الأبدية)[٢] ولذلك يعمل كل ما في وسعه ليحل قضية الموت، ولكنه، في كل مرة، يزداد

يقيناً أنه لن يقوى على ذلك، ويزداد شعوره بالهزيمة والضعف. وهذا كله يعني أن الفن سيبقى ضرورياً وهاماً، لأنه هو الذي يحقق للإنسان التوازن مع العالم الخارجي، ويجعله قادراً على النشاط، فالفن (يستطيع أن يرفع الإنسان من حالة التمزق إلى حالة كائن كلي ومندمج. الفن يسمح للإنسان بأن يفهم الواقع، وهو لا يساعده على تحمل هذا الواقع وحسب، بل يزيده تصميماً على جعله أكثر إنسانية، واكثر جدارة بالجنس البشري، الفن هو بذاته واقع اجتماعي. والمجتمع بحاجة إلى الفنان هذا الساحر الأكبر)(٣).

إن ما حققه الإنسان في مجال التكنولوجيا، وفي المجالات الأخرى، كان محاولة للتغلب على الزمان، للتغلب على إحساسه المرَ بالفناء، فلقد تألم وهو يرى نفسه سائراً، بالإكراه، إلى الموت، تاركاً كل ما بناه وما أحبه، لقد عانى من إقفار في عالمه الداخلي، وسعى جاهدا من اجل إثرائه، وحقق ما حققه في هذا العصر، ولكن ذلك لم يغن عنه شيئاً، وبدلاً من أن يشعر بالطمأنينة والدعة، ويتمتع بالرفاهية، بدأ يشعر بالعجز والخوف الذي يصل إلى درجة الرعب المؤرق، وهو يشاهد أدوات التدمير تتناسل وتتطور بشكل لا سبيل إلى الحدّ منه، ويُنفق عليها أكثر، بمئات المرات، مما ينفق على سلامته وحاجاته الضرورية. وبدلا من أن تتحول الكرة الأرضية إلى قرية هادئة، تحولت إلى ساحة حرب، وصارت اشبه بقنبلة بلا صمام أمان، يحيق الخطر بمن عليها من كل جانب، ولاسيما أن تجارب الإنسان أوقعت بالأرض أضراراً بالغة كالتلوث وتمزق الغلاف الجوي وغير ذلك كثير، وبدلاً من أن يشعر الإنسان بعظمته في ظل ما بناه راح يشعر بضعفه وصغره. فالآلة أعظم قدرة من الإنسان. وهكذا وجد الإنسان نفسه وجهاً لوجه مع ما كان يخشاه ويعمل

للانتصار عليه والتخلص منه، وهذا ما جعله يعاني حالة من الاغتراب شديدة يعجز معها عن الشعور بإنسانيته.

ثم إن الإنسان هذا الكائن الاجتماعي، كان يحقق اندماجا مقبولا ومرضياً عندما كان في مجتمعات صغيرة تربطه بأفرادها روابط قوية وكثيرة خلقت نظاماً من القيم الأخلاقية والمثل العليا تدعو إلى احترامه وتؤكد على إنسانيته وتقوم على مبدأ (الإنسان أولا). أما في المجتمعات المدنية الواسعة، حيث يستغرق العمل كل فرد من الأفراد، وحيث طغت الحياة المادية التي أفرزت قيما جديدة خاصة تقوم في جوهرها على أساس " المصلحة أولا " فقد بدأت الروابط الاجتماعية بالتفكك. وصار كل فرد يشعر أن بوسعه أن يعيش وحيدا، أو شبه وحيد، فانحصرت علاقاته الاجتماعية بأناس معدودين تربطه بهم مصالح خاصة، حتى إنه ليسكن في مبنى لسنوات طويلة دون أن يعرف جيرانه، أو يشعر بالحاجة إلى معرفتهم، ولكن ذلك كله لم يستطع أن يلغي طبيعته الاجتماعية، أو يغير من كونه كائناً اجتماعيا ليس بوسعه أن يعيش خارج مجتمع. وهذا ما يجعل الفن ضرورة ملحة، بل قد يكون ضرورة أكثر من أي وقت آخر، لأنه يتيح للإنسان أن يمارس اجتماعيته وأن يشعر بإنسانيته، ويجعله قادراً على العيش وعلى البحث عن الأفضل. (إذ إن وظيفة الفن هي دائماً أن يحرك الإنسان بكليته، وأن يسمح للأنا بالتماثل بحياة الآخرين، وأن يمكنها مما لم تكنه ومما هي جديرة أن تكونه)[٤]. الفن ـ كما يرى هيغل ـ " يكشف للروح ما تنطوي عليه من جوهري وعظيم، من محترم وصحيح، إنه يقدم لنا خبرة الحياة الحقيقية ". إن الطمأنينة التي تسعى إليها البشرية يحققها الفن أكثر مما يحققها العلم، وأعني الفن الأصيل بالطبع، فبدون هذا الفن لن يحقق الإنسان حلماً ولن يشعر بسعادة.

كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه

عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)

في ضوء ذلك يجب ان ننظر الى اهتمام العرب قبل الإسلام بالشعر. فقد كان الفن القومي الاول، ويكاد يكون الوحيد. عندهم. كان عندهم، بالطبع، نثر يستحق الاهتمام، ولكن القيمة الكبرى والأثر الاهم في حياتهم كان للشعر. لقد أحبوا الكلمة، واثرت فيهم أيما تأثير. وبلغ من اثر الشعر عندهم أن الشاعر كان قادرا على الحط من شأن قبيلة أو رفع شأنها بابيات يقولها. ولم يكن هذا الاهتمام، اللافت للنظر. عبثاً. وإنما كانت له أسبابه ودوافعه الخاصة يقول ابن رشيق " كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنؤون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج "[٦]. وهذا قول مشهور معروف، يردده الدارسون باستمرار. ولكن كثيرين منهم لا يأخذونه على محمل الجد. فلا يتأملون فيه. ويزعمون أن قيمة الشاعر تعود إلى كونه يمدح القبيلة ويهجو أعداءها ويفخر بها. هم ـ كما ترى ـ لا يفسرون شيئا، وإنما يرددون ما قاله ابن رشيق بعبارات أخرى. إن احتفال القبيلة بالشاعر يرجع إلى كونه مبدعا ينتج فنا يحقق للقبيلة ثراء داخليا تنشده، ويمكنها من الاندماج بالآخرين. وفي الحقيقة كان الشعور بضغط الإطار الضيق للقبيلة، والحاجة إلى ضرورة تجاوزه، قد بدأ وراح يقوى ويشتد. وفي التاريخ اشارات إلى ذلك كثيرة ودلائل، واحتفال القبيلة بالأشياء التي ذكرها

ابن رشيق كان لأنها الأشياء التي تحقق لها حماية روحية ومادية، أو حماية داخلية وخارجية - بتعبير أهل الفلسفة - فتؤمن لها التوازن بين الداخل والخارج. وحتى شعر المديح الذي قيل من أجل التكسب، والذي ينظر إليه النقاد بعين الريبة التي تبلغ مبلغ الاستنكار أحياناً، لعب دوراً هاماً في إرساء القيم الاجتماعية العليا في المجتمع، من خلال تقديم صورة الإنسان النموذج الذي ينبغي على المرء أن يكونه، والذي يسعى المجتمع إلى تحقيقه.

إن من يقرأ الشعر الجاهلي قراءة حسنة - على حد تعبير الدكتور طه حسين - بوسعه أن يقدّر إلى أي حد بلغ تأثير الشعر في الجاهليين، وأن يدرك كم كان دوره عظيماً في تطور حياتهم، وفي إدراكهم للعالم؛ للكون والحياة. لقد صور الشعر الذات العربية الطموحة القلقة، الباحثة، بدأب، عن مخرج من الأطر الضيقة التي تحكمها، وعن شيء تتمسك به في مواجهة الزمان والتغلب عليه. ولم يكن للشعر دوره الهام في الجاهلية فحسب، بل ظلّ يرافق الأمة في تطورها واتساع دولتها. ويمكن القول، دون تحفظ كبير، إن الشعر العربي كان موازياً لتطور المجتمع العربي، وإحساس الذات العربية بذاتها، وإدراكها لموقعها في العالم. وفي الشعر نقرأ ما لم يكتبه التاريخ، وما لا يستطيع المؤرخ أن يلاحظه، بل قد يكون الشعر أصدق من التاريخ في تصوير حياة الأمة.

" الشعر أعلى مراتب الادب "

معاوية

إذا كان الفن يلعب دوراً هاماً في حياة الإنسان - كما قلنا من

قبل - فمن الطبيعي أن يلعب دوراً هاماً في سلوكه (ومن البديهي أن الفن، في مختلف مراحل تطوره، في شتى أنواعه وأجناسه، يعطي المقام الأول لجانبه التربوي ـ التغييري تارة، ولجانبه المعرفي ـ الإنعكاسي تارة أخرى)(٧). الفن كما يرى هيغل (هو تخفيف الهمجية وتهذيب الأخلاق)(٨)، فكلما ازداد وعي الفنان بوظيفته وأنتج فناً راقياً، ازدادت نفس الإنسان تهذيباً، وقدرة على الانسجام مع المجتمع، وتمسكاً بقيمه ومثله العليا. وبذلك يزداد التعاطف والتراحم بين الناس، ويزداد الإنسان انسجاماً مع ذاته ومع الآخرين.

وقد أدرك العرب القدماء ما للشعر - وكان الفن الأول عندهم - من دور في السلوك، ودعوا إلى تعلمه وحفظه. فقد كتب عمر بن الخطاب (ر) إلى أبي موسى الأشعري : (مُرْ مَنْ قِبَلك بتعلم الشعر، فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب)(٩) وقال معاوية : (يجب على الرجل تأديب ولده، والشعر أعلى مراتب الأدب)(١٠). صحيح أن الحديث النظري عن كيفية تأثير الشعر في المتلقي لم يبحَث إلاّ في وقت متأخر نسبياً، وتحدث عنه الفلاسفة أكثر مما تحدث عنه النقاد - ولا مجال هنا لمناقشة ما قالوه - ولكن إدراك ما للشعر من أثر في السلوك كان أمراً معروفاً. وفي كتب الأدب روايات كثيرة تثبت ذلك بما لا يدع مجالاً للشك. يروي صاحب العمدة أن معاوية قال (اجعلوا الشعر أكبر همكم، وأكثر دأبكم، فلقد رأيتني ليلة الهرير بصفين - وقد أتيت بفرس أغر محجّل بعيد البطن من الأرض وأنا أريد الهرب لشدة البلوى - فما حملني على الإقامة إلاّ أبيات عمرو بن الإطنابة :

أبت لي همتي وأبي بلائي		وأخذي الحمد بالثمن الربيح
وإقحامي على المكروه نفسي		وضربي هامة البطل المشيح

وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تحمدي أو تستريحي
لأدفع عن مآثر صالحات وأحمي بعد عن عرض صحيح[١١]

وعن الزبير بن بكار قال : (سمعت العمري يقول : رووا أولادكم الشعر، فإنه يحل عقدة اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويطلق يد البخيل، ويحض على الخلق الجميل)[١٢].

وفي الأغاني، عن الزبير بن بكار، أيضاً، قال : (حدثتني ظبية مولاة فاطمة بنت عمر بن مصعب قالت مررت بجدك عبدالله بن مصعب وأنا داخلة منزله وهو بفنائه ومعي دفتر. فقال : ما هذا معك ؟ ودعاني، فجئته وقلت : شعر عمر بن أبي ربيعة. فقال : ويحك ! تدخلين على النساء بشعر عمر بن أبي ربيعة ! إن لشعره لموقعاً من القلوب ومدخلاً لطيفاً، لو كان شعر يسحر لكان هو، فارجعي به. فقالت : ففعلت)[١٣]. وفي خبر آخر، أكثر صراحة، أن شيخاً من قريش قال : (لا ترووا نساءكم شعر عمر بن أبي ربيعة لا يتورطن في الزنا تورطاً. وأنشد :

لقد أرسلت جاريتي وقلت لها خذي حذرك
وقولي في ملاطفة لزينب نولي عمرك.... الأبيات[١٤]

والروايات حول ذلك كثيرة ليس غرضنا جمعها وعرضها، وإنما أردت القول إن دور الشعر في التأثير في سلوك المتلقي لم يكن خافياً على العرب القدماء وما سعي الخلفاء إلى تأديب أبنائهم بتعلم الأدب وقراءة الشعر وحفظه وفهمه، وسعيهم إلى إسكات الشعراء المعارضين بالترغيب تارة وبالترهيب أخرى إلاّ لإدراكهم هذه الحقيقة.

ليس المراد بالطبع أن يتحول الشعر إلى موعظة أخلاقية، ولا أن يتحول الشاعر إلى واعظ، فكل ما هو مطلوب أن يظل الشعر شعراً

بالفعل، ويظل الشاعر شاعراً بالفعل، ومن حق المتلقي على الشعر والشاعر أن يكونا كذلك. الشعر (بنية لغوية معرفية جمالية، وأي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها يعد إخلالاً بمفهوم الشعر أو انحرافاً به)[١٥]. والشاعر يعي العالم وعياً جمالياً، ومهمته أن ينقل هذا الوعي الجمالي إلى المتلقي، بطريقة يمكنه استيعابها لكي يرتقي بحسه الجمالي قدر المستطاع فتتهذب نفسه وتصفو. ولكن المحزن أن هذا لا يحدث إلاّ نادراً، على الرغم من النداءات الكثيرة التي ماتزال تتردد. فنحن، للأسف، في السنوات الأخيرة ـ لا نكاد نجد شعراً بالقياس إلى ما يكتب تحت اسم الشعر، وهذا أمر يشكل خطراً على (بنية الثقافة العربية التي يمثل الإبداع الأدبي جزءً جوهرياً منها)[١٦]. وقد لا يكون من المبالغة القول إنه قد بدأ يعبث بهذه البنية.

ولكن لماذا حدث ذلك ؟! إن عاملاً واحداً لا يمكن أن يؤدي إلى أزمة كهذه مهما بلغ من القوة، فلابد من عوامل أخرى كثيرة تضافرت وتلاقحت فأنتجت الأزمة، ولست أريد أن أجتهد في تحديدها وحصرها - وقد لا أستطيع ذلك - ولكنني سأشير إلى عامل هام من تلك العوامل وهو عدم قراءة التراث قراءة صحيحة. ويبدو أن مصطلح (عصر السرعة) الذي انتشر وذاع في الآونة الأخيرة قد أغرى الكثيرين ببريقه فتسرعوا في فهم معنى (السرعة) وظنوا أن المقصود بها عدم التمحيص والتدقيق،، فأعجبوا بالجديد لأنه جديد وحسب، وتسرعوا في قراءة التراث، وفي الحكم عليه، وتسرعوا في استخدام المصطلحات، وفي (استيراد) النظريات النقدية الأجنبية والمناهج، وفي تطبيقها على الأدب العربي، وفي أمور أخرى كثيرة، ونسوا في أزمة السرعة لماذا هم يكتبون ولمن، فضاعت الجهود والفوائد، أو ضاع معظمها.

(إن الفن الذي يتجاهل الحاجات الجماهيرية، بقلق، ويتباهى بأنه مفهوم فقط من بعض النخبة، ليفتح السبيل إلى فيض التفاهة التي تنتجها صناعة التسليات)[١٧]، ومن يتابع ما يكتب من شعر في هذه الأيام يدرك صحة ذلك، فنقاد الحداثة وشعراؤها يتجاهلون الحاجات الجماهيرية، ويبيحون لأنفسهم تحت اسم " التجريب " أن يفعلوا بالشعر ما يشاؤون حتى لقد (جعلوا من النص الشعري كتابة " هيروغليفية " أو نصاً من نصوص التعمية لا يقوى على قراءته إلاّ النخبة المصطنعة الموهومة) "[١٨]، وبسبب انعدام الضوابط تجرأ على الشعر من لم يكن يتجرأ على شيء، ومن ليس له من أدوات المحاولة شيء أيضاً. فغصت المكتبات بكتيبات تحمل اسم " الشعر " ويدعي أصحابها أنها مجموعات " شعرية " !! وإذا سألت عن معنى ما يكتب أجابك الصغير والكبير بقول أبي تمام (لماذا لا تعرف من الشعر ما يقال) وكأن لكل أحد الحق في أن يمثل أبا تمام ويستعير قولته الشهيرة هذه. وما كان أدق قول (غوته) حين نظر إلى بعض شعر الشباب في عصره " (لكي تكتب نثراً يجب أن يكون عندك ما تقوله، أما من ليس عنده ما يقوله فينبغي له أن ينظم شعراً وقوافي حيث تجر الكلمة وراءها كلمة أخرى وتخرج في المحصلة بشيء لا يعني شيئاً في جوهره، ولكن له شكلاً يبدو كما لو كان شيئاً ما)[١٩].

هكذا فقد الشعر دوره، أو كاد، فبدلاً من أن يرتقي الشاعر بالمتلقي راح يطالبه بأن يكون فيلسوفاً أو منجماً ليفهم شعره، ويتهمه بالجهل إن احتج واشتكى، ولأن المتلقي غير قادر على أن يكون كذلك، بسبب همومه ومشاكله، فقد أدار للشعر ظهره، وبدأ قراءة الشعر بالتناقص، وبدأ تأثير الشعر في الحياة بالضعف - أو لقد ضعف بالفعل - فأخرجت الأزمة خطمها وعينيها.

لقد اقتصر فهم شعر الحداثة على " النخبة المصطنعة الموهومة " على حد تعبير الدكتور وهب رومية. والنخبة عندنا ـ كما يقول الدكتور شكري عياد ـ : (تقنع عادة بـ " آخر ما أنتجته المصانع الأوربية أو الأميركية " وقد تضع في أعز مكان من " الصالون " ما يلقيه الغربيون على جانب الطريق) دون التفكير في مدى صلاحية تلك " المنتجات " لأذواقنا، أو قدرتها على سد حاجاتنا، أو إسهامها في بناء صرحنا الثقافي. وكأن هؤلاء قد نسوا – بتأثير السرعة !! – أو تناسوا، أن المذاهب الغربية، في النقد والشعر، قد نشأت في غير مجتمعاتنا وبسبب أوضاع اجتماعية أو سياسية معينة وأدت وظيفة معينة. ولأن مجتمعنا العربي يختلف في بنائه وتقاليده ولغته ومشكلاته و..... عن المجتمعات الأوربية أو الأمريكية، فليس من الضروري أن تصلح له الأشياء التي تصلح لتلك المجتمعات.

أرجو ألاَ يفهم هذا على أنه دعوة إلى الإنغلاق وعدم الإطلاع على الثقافات الأخرى ـ فلا يقول بذلك عاقل ـ وألاَ يفهم، أيضاً، على أنه تقليل من شأن الجهود التي بذلت، عن طيب وحسن نية، في سبيل تعريفنا على أحدث النظريات والمناهج والأدوات النقدية في العالم، فالإطلاع على الثقافات الأخرى شرط هام من شروط نمو الأدب العربي وتطوره، ومن شروط نمو الثقافة العربية وتطورها، وجعلها قادرة على مواكبة حركة الثقافة العالمية والمشاركة فيها. ولكن ذلك لا يكون بتطبيق المناهج بشكل قسري على أدبنا، ولا يكون باتهام أدبنا بالعجز عن مواكبة العصر، وكذلك لا يكون بالإستخدام الاعتباطي للأدوات والمصطلحات. الإطلاع يجب أن يكون بهدف إغناء أدبنا العربي وإثرائه، وجعله قادراً على التعبير عنّا نحن وعن حاجاتنا وتطلعاتنا.

الشعر كالكائن الحي ينمو من داخله، وعندما نفرض عليه نمواً خارجياً سيكون هذا النمو ورماً، والورم ليس صحة على أية حال، ولكي يكون النمو سليماً يجب أن ينطلق من الماضي، وألاّ يتجاهله. فالإنقطاع عن الماضي يعني انقطاعاً عن الجذور، يعني فقدان الهوية وهذا - بالتأكيد - لا يعني أن ندور في فلك الماضي أو نتقيد بما فعله الأولون، فإن كل عصر يحدد فنه، ويحدد أسلوب إبداع هذا الفن. وإنما يعني أن نفهم الماضي أولاً، ثم ننطلق منه. ونحن أمة تتمتع بتراث شعري عظيم قلّما توفر لأمة أخرى، تراث بحاجة إلى قراءة أخرى جديدة. وهناك لحسن الحظ جهود رائدة في هذا المجال بذلت - وتبذل – قدمت دراسات قيمة مهدت السبيل، وكشفت عما في تراثنا من حيوية وثراء منها ما كتبه الدكتور وهب رومية والدكتور مصطفى ناصف والدكتور كمال أبو ديب. ولكنّ دارسي الشعر الحديث ونقاده، حتى الآن، لم يلتفتوا - فيما أرى - إلى النتائج التي خرجت بها تلك الدراسات، ومازالوا يطلقون على الشعر القديم أحكاماً متسرعة تنقصها الدقة، تتردد هنا وهناك، وينظر طلاب الأدب، والمهتمون بالأدب الحديث عموماً، إلى شعرنا القديم من خلالها. حتى لقد أسهمت في تكوين فكرة خاطئة عن ذلك الشعر. ولست أريد أن أشير إلى مصادر تلك الأحكام في الدراسات الحديثة، فهي كثيرة جداً، وإنما أحب أن أقف وقفة سريعة على دراسة هامة مضى على كتابتها أكثر من ثلاثين عاماً، وهي دراسة الناقد الكبير عز الدين إسماعيل " الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية "، لأنها مرجع هام لدراسة الشعر الحديث ولأنها أيضاً، كانت، ومازال، من مقررات قسم اللغة العربية في بعض جامعاتنا. وهذا يعني أن الآراء، أو الأحكام، التي طرحتها بشأن الشعر القديم، أكثر تداولاً وشهرة، وأكثر تأثيراً في تشكيل فكرة عامة عن ذلك الشعر.

لكي يوضح الدكتور عز الدين إسماعيل ميزات الشعر " المعاصر " للقارىء يحاول، بين الحين والحين الآخر، أن يعقد مقارنة بينه وبين الشعر القديم، يوضح من خلالها قدرة النظام الشعري الجديد على التعبير عن معطيات العصر، وعن تطلعات المجتمع وهمومه، وهو يريد أن تبدو المقارنة، أو الموازنة، نزيهة وعادلة فيقول : (وإنما أنكر الموازنة حين تستهدف الوصول إلى حكم بالأفضلية، حين يكون القصد من الموازنة الحكم المطلق بأفضلية شعر على شعر... لكن الموازنة تصح وتثمر في كل دراسة أدبية حين يكون هدفها استكشاف نوعية القيم هنا وهناك، أي تجلية ما يتضمنه الطرفان القديم والجديد من قيم خاصة)[٢١]. وهو قول جميل بلا ريب، ولكنه لا يتحقق إلاّ عندما يكون الدارس ملماً بالشعر القديم وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، إلمامه بالشعر الجديد وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، فضلاً عن وجوب وجود الموقف الواحد تجاه الطرفين، وهذا أمر أقل ما يمكن أن يقال عنه : إنه صعب. ولأن الدكتور عز الدين إسماعيل كان " يدعو " إلى الشعر العربي القديم من دون محاسنه. وهو عندما يتحدث عن ميزات الشعر الجديد يشمل بحديثه الشعر الجديد بشكل عام، والشعراء جميعاً، فإذا " اضطر " إلى ذكر شيء جيد في الشعر القديم قصره على شاعر بعينه وعلى بيت، أو أبيات، من شعر هذا الشاعر، ولكن العيوب تعمم !!. يقول : (وشعرنا القديم يتجه إلى تسجيل المشاهد والمشاعر وليس امتداداً وراءها. أما الشعر الجديد فمحاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها)[٢٢] وهذا يعني أن اللوحات الجميلة التي رسمها الشعر القديم تخلو من أي معنى وأية دلالة، فليس وراء وصف الأطلال سوى الاطلال وليس وراء وصف الرحلة سوى الرحلة و... وهذا الفهم جعله يقول بثقة : (ومن ثم يمكننا القول إن القدر الأكبر من الشعر القديم

يغلب عليه طابع الوضوح والسهولة لأنه يستخدم لغة محددة الأبعاد، منطقية، لا يميزها عن لغة النثر إلاّ ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية، إنها حقاً تعرف الاستعارة والمجاز ولكن في صور جامدة يندر فيها الابتكار والأصالة)[٢٣]، وهذا القول يُخرِج من حيّز الشعر " القدر الأكبر " من شعرنا القديم، ويدخله في حيّز " النظم " ولا يبقى لنا من التراث الشعري الذي نعتز به سوى " القدر الأصغر " ولكن الناقد لا يعير هذا القدر الصغير أدنى اهتمام، ولا يقول في محاسنه شيئاً.

وعند حديثه عن لغة الشعر يشير إلى أن لغة الشعر الحديث مصفاة ومركزة، فلا تسمح للشاعر أن يستخدم لفظاً إلاّ إذا كان هو اللفظ الوحيد الذي يحمل أكبر طاقة من الفعالية في السياق أما الشعر القديم ففيه كثير من (الحشو) الذي لا فائدة منه سوى إقامة الوزن. وهو يستشهد على ذلك بقصيدة استمع إليها من أحد شعراء الأسكندرية مطلعها :

كأنها النار في جنبيّ تضطرمِ		جوعى تسائلني ماذا ستلتهم

ويقول (وقد قلت له ساعتها : لقد أكثرت يا صديقي وتسهلت في استخدام الالفاظ فإذا البيت ثلثاه حشو ولغو وإفساد للجوهر، وكان في وسعك أن تصفي هذا البيت وأن تركز على الجوهري منه، كأن تقول النار في جنبي جوعى. أما التشبيه بكأن في صدر البيت فنافلة، وأما أن النار تضطرم فقالب لغوي جاهز لا فضل لك فيه، والفضل لك في أن النار جوعى ومادامت جوعى فإنه من التزيد هذا التساؤل عما ستلتهم)[٢٤].
وأنا أقول رحم الله القائل :

وكم من موقف حسن أحيلت		محاسنه فعُدّ من الذنوب

ولست أريد أن أناقش الناقد الكبير فيما قال، وإنما أريد أن أقف

عند بعض الشواهد التي أوردها في كتابه وأناقشها بطريقته فقد يختبر هذا ما ذهب إليه. فهو يستشهد بأسطر من قصيدة لعبد المعطي حجازي يقول فيها :

هذا الذي أحكي لكم قصته القصيرة

مات وضاع وجهه إلى الأبد

لأنه كان وحيداً لا أخ ولا ولد

وإذا نظرنا إلى هذه الأسطر كما نظر الناقد إلى بيت شاعر الاسكندرية كان بوسعنا أن نقول إن فيها حشواً كثيراً إذ لا معنى لقوله (وضاع وجهه إلى الأبد) لأن من يموت يضيع وجهه إلى الأبد، وحتى إن كان يريد بالموت انعدام استمرارية الذكر عن طريق التوالد أو غيره، وكذلك لا معنى لقوله (لا أخ ولا ولد) بعد قوله وحيداً بل أن تحديد معنى الوحدة، أو الإحساس بها، بانعدام الأخ والولد فحسب يقلل كثيراً من إيحاءاتها. وهكذا كان يمكن أن يقرأ النص على الشكل التالي :

هذا الذي أحكي لكم قصته القصيرة

مات

لأنه كان وحيدا

وفي موضع آخر يستشهد بأسطر من قصيدة أخرى للشاعر نفسه يقول فيها[٢٥] :

الرخ مات - لا ترع - فالشاه مايزال

والشاة بالبيادق التام

إلى اللقاء . وافترقنا ، نلتقي مساء غد

لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض

ويمكن حسب الطريقة السابقة ، أن نقرأ النص على هذا النحو :

الرخ مات - لا ترع - فالشاه مايزال

والشاه بالبيادق التأم

إلى اللقاء، نلتقي مساء غد

لنكمل النزال

فهل يقبل الشاعر أو الناقد أن يقرأ هذه الأمثلة بهذه الطريقة ؟! لا أظن أحدا يرضى بذلك لأن الشعر ليس نوعا من الرياضيات أو الفيزياء حتى نحاكمه بهذا الشكل. وليس هذا دفاعاً عن الحشو، فالحشو ممجوج في الشعر ومرفوض، ولكن تحديد (الحشو) في النص الشعري لا يكون بهذه البساطة. وما نظنه حشوا قد يكون - عند التدقيق - على درجة كبيرة من الأهمية فالشاعر الحق لا يقول شيئاً عبثاً والأولى بنا أن نبحث عن دافع الشاعر إلى قول ما قال. ومن المعروف أن المرء ليس حراً في اختيار ألفاظه. لقد تركت مقولة (الحشو) فكرة سيئة عن شعرنا القديم، وتردد القول في أنحاء دراسات كثيرة إن النظام الصارم للقصيدة القديمة أوقع الشعراء في الحاجة إلى الحشو من أجل إقامة الوزن، وكان الباطل في هذا القول أكثر من الحق وأقوى، ولكن القائلين به لم يكلفوا أنفسهم مشقة امتحانه بقراءة الشعر القديم أو قراءة متأنية جديدة.

لن أتتبع كل ما قاله الدكتور عز الدين إسماعيل عن الشعر القديم، ولكنني أريد أن أشير إلى أن كتابه كتب سنة ١٩٦٦، وبعد هذا

التاريخ كتبت دراسات كثيرة حول شعرنا القديم، وتوصلت إلى نتائج هامة وجديرة بالاهتمام، وكان من المفترض أن تغيّر كثيراً من الأفكار الخاطئة التي نحملها عن ذلك الشعر، ولكن ذلك لم يحدث إلاّ في حدود ضيقة لا تفي بالغرض ومازال دارسون كثيرون، ونقاد، يقرؤون الشعر القديم بطريقة الأصمعي وأبي هلال العسكري وغيرهما، ثم يؤكدون على ضرورة قراءة الشعر وفق أحدث النظريات أو المفهومات، وكأن الشعر القديم ليس شعراً، أو لا يستحق العناء. وبدا الشعر القديم، بفضل هؤلاء، كأنه خال من أي مضمون يستحق الاهتمام وبدت الدعوة إلى (استيراد) مذاهب جاهزة، في الأدب والنقد، بريئة ومنطقية !!.

أزمتنا الفنية لم تكن في الشعر وحده، وعندما نعبث بالشعر حتى نكاد نفسده لن نكون حريصين على سلامة الفنون الأخرى، أو لنقل : لن نكون قادرين على أن نحرص وستشمل الأزمة تلك الفنون. فقد استورد الرسامون، أيضاً مذاهب فنية من الغرب، وصاروا من دعاتها قبل أن يفكروا في صلاحيتها، فرسموا لوحات يحار المرء فيها وفي معناها، وبوسعهم أن يقولوا عنها كلاماً كثيراً غير مفهوم إلاً من قبلهم - فهم أيضاً نخبة - وأن يستعينوا بكثير من أقوال الحداثيين عن مهمة الشعر تجاه المتلقي. وبدأ كتاب القصة القصيرة يكتبون قصصاً، أو أشياء يسمونها قصصاً ؛ لا يفهمها إلاَ النخبة أيضاً، وحفظوا جيداً، كغيرهم ديباجة الدفاع عن مذهبهم.

ولكن الأثر الأخطر كان للغناء، لأن وسائل الإعلام تساعده على أن يفرض نفسه بالقوة فلا يترك للمتلقي فرصة للهروب، ولأنه يصل إلى جمهور طويل عريض من مختلف الأعمار والمستويات. ودعنا مما قاله الحطيئة من أن الغناء رقية لكذا، فليس يهمنا إن كان يراه رقية هكذا أو

رقية للطاعة، ولم أذكر قوله لمناقشته، بل للإشارة إلى أن شاعراً كالحطيئة أدرك منذ مئات السنين ما يتركه الغناء من أثر في السلوك، بينما يجهل الكثيرون منا - في القرن العشرين - ذلك أن التفاهة هي الصفة الغالبة على المعاني التي تحملها معظم الأغاني التي تسمع كل يوم، والملحنون " مطّوا " أعناقهم إلى الغرب، ليتحفونا بآخر الصرعات الفنية، فتحولت الموسيقى إلى ضجيج، وحذا مخرجو الأغاني حذوهم فقدموا الأغاني بطريقة لا تخلو من ذكاء، إذ إنها تلفت نظر المشاهد إلى طريقة الإخراج فلا تترك له فرصة للتأمل في معنى الأغنية أو في ألحانها، ونشأ من جراء ذلك جيل من الجمهور جديد، يتعلق بكل صرعة جديدة، راح يظهر تاثره بالغناء على طريقة الجمهور الغربي (!!).

وهكذا بدأت الأذواق تفسد، وبدأت القيم الجمالية تنحرف، وبدأت الأخلاق تتدهور، وبدأت الشكوى ترتفع من جراء ذلك كله. وتحدث الباحثون في التربية وعلم الاجتماع ـ ويتحدثون ـ عن هذه المشكلة، وردوها إلى عوامل كثيرة، ودعوا إلى أساليب حديثة (!!) في التربية، ولكنهم أغفلوا دور الفن في ذلك، وفاتهم أن انحراف الفن عن وظيفته سبباً هاماً لما نحن فيه، ولقد دعا كثيرون إلى إنقاذ الفن بشكل عام ؛ وإلى إنقاذ الشعر بشكل خاص، ولكن أصواتهم ظلت بلا صدى. وهذه دعوة إلى سماع الأصوات، فإن سُمِعَت فهذا ما أرجوه، وإن تكن الأخرى فرحم الله القائل :

على الساغب الظمآن أن يطلب القرى   وليس عليه أن تصوب الرواعدُ

الهوامش

(١) ـ مشكلة الإنسان، الدكتور زكريا ابراهيم. ضمن مشكلات فلسفية ـ القاهرة تا / بلا. ط/ بلا. ص٦.

(٢) ـ السابق ٩١.

(٣) ـ ضرورة الفن أرنست فيشر. ترجمة د. ميشال سليمان ـ بيروت، ط / بلا . تا / بلا. ص ٥٦.

(٤) ـ السابق : ١٦.

(٥) ـ روح الموسيقى، سمير الحاج شاهين ـ بيروت، ط١. ١٩٨٠ ـ ص١٢

(٦) ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ـ ابن رشيق القيرواني ـ تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ـ بيروت، ط٥. ١٩٨١. جـ ٦٥/١

(٧) ـ الوعي والفن. غيورغي غاتشف ـ ترجمة د. نوفل نيوف ـ سلسلة عالم المعرفة الكويت، العدد ١٤٦ شباط ١٩٩٠. ص ١٦.

(٨) ـ روح الموسيقى ١٢.

(٩) ـ العمدة ٥٧/١.

(١٠) ـ السابق ٢٩/١

(١١ ـ ١٢) ـ السابق : ٢٩/١

(١٣) ـ الأغاني. لأبي الفرج الأصفهاني، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ عبدالله علي مهنا وسمير جابر. بيروت، ط ٢. ١٩٩٢ جـ ٨٧/١

(١٤) ـ السابق : ١٥١/١.

(١٥) ـ شعرنا القديم والنقد الجديد. الدكور وهب رومية. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. العدد ٢٠٧. آذار ١٩٩٦ ص ٢٥

(١٦) ـ السابق : ١٥.

(١٧) ـ ضرورة الفن ١٢٤.

(١٨) ـ شعرنا القديم والنقد الجديد : ١٨.

(١٩) ـ الوعي والفن ٧٣

(٢٠) ـ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين. الدكتور شكري عياد. سلسلة عالم المعرفة. الكويت العدد ١٧٧. أيلول ١٩٩٣ ص ٦٩.

(٢١) ـ الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. الدكتور عز الدين إسماعيل ـ بيروت، ط ٣. ١٩٨١ ص ١٩.

(٢٢) ـ السابق : ١٣.

(٢٣) ـ السابق : ١٩٤.

(٢٤) ـ السابق : ١٨٦.

* * *

من التناص إلى الاطراس

المختار حسني

ـ ١ ـ تقـديـم :

أولى الغربيون، في العصر الحاضر مسألة التناص أهمية قصوى، فكانت البذور الأولى منذ دوسوسير كما تذكر جوليا كريستيفا ولكن الفكرة بقيت شبه ميتة بعد ذلك في الدراسات الشكلانية والبنيوية، ورغم أن بعض الشكلانيين (ياكبسون، شكلوفسكي، ايخنباون) أشاروا إلى ما يمكن أن يكون من تفاعل بين النصوص إلا أن ذلك لا يعدو أن يكون استدراكاً لم يولوه الأهمية التي يستحقها في غمرة انشغالهم بتخليص النقد من الايديولوجيا آنذاك، وتوجيههم الأنظار إلى الناحية الجمالية الشكلية في النص، واعتقادهم العام بتزامنيته وانغلاقه. وتشترك معها البنيوية في هذه النظرة المغلقة إلى النص باعتبار أن عناصر بنائه وما ينشأ بينها من علاقات ؛ هو كل ما ينبغي أن يوليه الأديب من اهتمام.

هذا وإن كانت البنيوية التكوينية قد أضفت بريقاً على النقد بخروجها من بوتقة النص المغلق، واهتمامها بالرؤية للعالم في مضمون وشكل العمل الأدبي وغير ذلك من الأسس التي تعتمدها، فإن منطلقاتها الايديولوجية التي تربط بشكل آلي بين النص والطبقة الاجتماعية والحالة الاقتصادية غير المعترفة بإمكانية وجود روابط أخرى مثلا، أدى بها إلى التزمت.

إن هذه المعركة التي كانت حول علاقة النص بالمجتمع، بصفة

عامة، انتقلت منذ باختين لتكون معركة أخرى حول النص، ولكن هذه المرة في علاقته بالنصوص بالدرجة الأولى. فلكي يشق الخطاب طريقه إلى معناه وتعبيره ـ يقول باختين ـ فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية، ويكون على وئام مع بعض عناصرها وعلى خلاف مع أخرى.

لم يستعمل باختين مصطلح " التناص " ولكنه أسس له نظرياً في كتاباته، وخاصة في كتابه " شعرية دوستويفسكي " وتكلم كثيراً عن مصطلح آخر هو " الحوارية "، وهو ما ستقوم كريستيفا بالتقاطه وتطويره وإعطائه اسماً جديداً هو التناص. وكانت، إلى حدود كتابها " ثورة اللغة الشعرية " دائمة الحديث عن هذا المصطلح وأوجه استعمالاته منطلقة في ذلك من طروحات ماركسية كما يمثلها " ألتوسير "، ونفسية، كما طورها " جاك لاكان " بالإضافة إلى التحويلية وغيرها. وهذا سيكون له تأثير كبير في علاقة النص اللاحق بالنص السابق، خاصة إذا رسمنا له " قوانين " واعتبرنا أن تعضيد الهامشي، وتدنيس المثالي... هو المعيار " الجيد " في تعامل النص اللاحق مع النص السابق !

لقد تخلت كريستيفا، في الأخير، عن التناص واتجهت وجهات أخرى. وتناول هذا الموضوعَ، بموازاة مع جهودها أو بعدها كثير من النقاد والسيميائيين ؛ نذكر منهم أستاذ كريستيفا ؛ رولان بارت في مقاله " موت المؤلف " وكتابه S/Z على الخصوص، وميكائيل ريفاتير الذي يستعرض جيرار جنيت رأيه في هذا الفصل.

وكُلٌّ كانت له مفاهيمه الخاصة للموضوع وتطبيقاته المتميزة غير أن آخر هذه الانجازات إثارة، مشروع جيرار جنيت في كتابه

" أطراس " الذي منه ترجمة الفصل الآتي : بحيث جعل التناص عنصراً واحداً فقط، ضمن عناصر خمسة تشكل ما يطلق عليه : المتعاليات النصية : حيث يهرب النص من ذاته ويتعالى باحثاً عن شيء آخر، قد يكون نصاً أدبياً، ليحيا حياة أخرى بمحاورته أو بالاستقرار في أعماقه، أو بمسايرته، أو بممارسة سلطته عليه...

والنص المتفرع، موضوع الاهتمام، هو أيضاً، لا يمكن أن يكتب إلا على آثار نصوص قديمة. وهذه العملية شبيهة بعملية من يكتب على طرس. يوضح جيرار جنيت المقصود بالطرس فيقول إنه رَقٌ (صحيفة من جلد) يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبنيها وقراءتها تحته. إن هذا العنوان الاستعاري يقصد به الكاتب " النص المتفرع hypertexte ، أو كما ورد في العنوان الفرعي للكتاب (الأدب في الدرجة الثانية). والكتاب، وإن كان يتحدث في الفصل الأول عن خمسة أنواع من المتعاليات النصية فهو يعني، أساساً، بهذا المصطلح المستعار من حقل المعلوميات. قال في القاموس الموسوعي : " hypertexte : مجموع نصوص تظهر دفعة واحدة على الشاشة ولكنها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة ".

ـ ٢ ـ نص الترجمة :

موضوع هذا العمل هو ما كنت أسميه[1] – لعدم وجود ما هو افضل آنذاك – النصية الموازية Paratextualité ولكني، منذئذ، وجدت الأفضل ـ أو الأسوأ، سنقضي في الأمر بعد ـ وهيأت " النصية الموازية "

لتعني شيئاً آخر مخالفاً تماماً. فمجمل هذا المشروع غير الحذر. يحتاج إذن إلى إعادة :

إن موضوع الشعرية، كما قلت قبل فترة، ليس هو النص باعتبار تفرده وتميزه (فهذه بالأحرى مهمة النقد)، بل موضوعها هو جامع النص L'Architete ، أو إذا شئنا " النصية الجامعة للنص " (كما نقول - وهو تقريباً نفس الشيء : أدبية الأدب) بمعنى مجموع الأصناف العامة أو المتعاليات Transcendamtes (أنواع الخطاب، طرق التعبير، أنواع أدبية... إلخ) التي تجعل كل نص متميزاً[٢].

والأجدر أن أقول اليوم، وبسعة أكبر، بأن هذا الموضوع هو النصية المتعالية Transtextualité ، أو التعالي النصي للنص Transcendance textuelle du texte والذي أعرّفه مسبقاً، وبطريقة إجمالية بـ : " كل ما يجعله في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص اخرى ". فهو يتجاوز، إذن، ويشمل جامع النص، وبعضَ الأنواع الأخرى ذات العلاقة الخاصة بالنصية المتعالية، والتي سنهتم هنا بواحدة منها، ولكن بالقدر الذي يلزم لحصر وإضاءة مجال الموضوع. ووضع لائحة جديدة توشك هي بدورها بأن لا تكون لا كاملة ولا نهائية. فمن سيئات البحث انه من الإمعان في التنقيب يحدث أن نجد ما لم نكن بصدد البحث عنه. ويبدو لي اليوم (١٣ أكتوبر ١٩٨١) أنني تعرفت خمسة أنواع من العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصية التي سأرتبها وفق نظام تصاعدي يتبع التجرد abstractions والتضمن implication والإجمال globalité :

النوع الأول وضعته، منذ بضع سنوات، جوليا كريستيفا Julia. Kristeva[٣] تحت اسم " التناص " intertextualité ، وهذه التسمية، طبعا،

تعزز نموذجنا الاصطلاحي. أما أنا فأعرفه، بطريقة لا شك مكثفة، بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص ؛ بمعنى ؛ عن طريق الاستحضار Eidétiquement وفي غالب الأحيان بالحضور الفعال لنص داخل آخر ؛ بشكله الأكثر جلاء وحَرْفية، وهي الطريقة المتبعة قديماً في الاستشهاد Citation(٤) (بين مزدوجتين، بالتوثيق، أو دون توثيق معين). أو بشكل أقل وضوحاً وأقل شرعية Moins Canonique (في حال السرقة الأدبية Plagiat كما عند لوتريامون Lautréamont مثلاً) ؛ وهو اقتراض غير مصرح به، ولكنه أيضاً حرفي. أو بشكل أقل وضوحاً، بعدُ، وأقل حرفية في حال التلميح L'Allusion ؛ أي في ملفوظ لا يستطيع إلا الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل ما من الأشكال. وإلا فإنه يكون غير ملحوظ مثل " مدام دي لوج Des Loges Mme التي وهي تلعب مع " فواتير Voiture " تقول له : " هذا لا يساوي شيئاً، أثقُب آخرَ وناولنا منه ". فالفعل (ثقب)، وللتوضيح، لا يُبرَّر، ولا يُفهم إلاَّ بمعرفة أن " فواتير " كان ابناً لبائع خمر. وفي سجل قديم كتب " بوالو " Boileau " إلى " لويس الرابع عشر :

" للحكاية التي من أجلك أنا مستعد للبدء فيها

أخالني أرى الصخور تهرع لتسمعني "(٥).

فهذه الصخور rochers المتحركة، المتيقظة ستبدو، بدون شك ضرباً من العبث للذي يجهل أساطير " أورفي Orphé " و " أمفيان Amphion ".

هذا الوضع الضمني أو المضمر أو في بعض الأحيان مجرد

الافتراضي لتداخل النص Intertexte) ؛ هو منذ بضع سنوات حقل دراسة ذو امتياز خاص لدى ميكائيل ريفاتير Mickiall riffaterre الذي يعرِّف التناص، نظرياً، بطريقة فضفاضة، بخلاف ما قمت به هنا، تتسع، في الظاهر، لكل ما اسميه النصية المتعالية، فالتناص، كما كتب مثلاً، هو ملاحظة القارىء لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة "، ذاهباً إلى حد المطابقة بين التناص (كما فعلت أنا بالنصية المتعالية) وبين الادبية ذاتها، " التناص [كما يقول] هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية والتي، وحدها، في الواقع، تنتج الدلالة أما القراءة الخطية [السطرية] المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية فإنها لا تنتج غير المعنى"[٦].

ولكن سعة هذه النظرية (لدي ريفاتير) مصحوبة بالتقييد والجزئية في التطبيق، لأن العلاقات المدروسة من قبل ريفاتير هي دائماً منتمية لنظام البنيات الدقيقة (المجهرية) ـ Micro structures والدلالية الأسلوبية Semantico - stylistiques ـ في سلم الجملة، لمقطعٍ أو نص قصير ؛ شعري في الغالب.

الأثر التناصي itertextuelle حسب ريفاتير إذن، مثل التلميح، ينتمي لنظام الصورة الدقيقة المجزأة أكثر مما ينتمي للعمل الأدبي بالنظر إلى بنيته الاجمالية كحقل لتناسب العلاقات مما سأدرسه هنا.

وأبحاث بلوم H. Bloom في آليات التأثير[٧]، وإن كانت من ذهنية اخرى مخالفة تماماً، فإنها تحمل على النوع نفسه من التناص، فهو تناص أكثر مما هو تفرع نصي.

ـ النوع الثاني مكون من العلاقة الأقل وضوحاً، بصفة عامة

والأكثر بعداً عن المجمـوع المشكَل من قِبَل العمـل الأدبـي. النـص بهـذا لمعنى المحصور يرتبـط مـع مـا لا يمكـن تسـميته بغير : نصـه المـوازي Paratexte : العنـوان، العنـوان الفرعـي، العنـوان الداخلـي، الديباجـات، التذييـلات، التنبيهـات، التصديـر، الحواشـي الجانبيــة، الحواشــي أسـفل الصفحات. الهوامش في آخر العمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة. البيان، الرسـم، الغـلاف... وأنـواع أخـرى مـن إشـارات الملاحـق والمخطوطـات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواشي مختلفة وأحياناً بشرح رسمي وغـير رسـمي. بحيـث ان القـارىء الحصيـف والأقـل اضطـراراً للتنقيـب خارج النص، لا يستطيع دائماً التصرف بالسهولة التي يتوخاهـا. لا اريـد هنا أن أكون أبا عذرة دراسةَ حقل العلاقات الذي كان لنا معه في السابق أكثر من لقاء، والذي يعتبر بدون شك واحداً من المواضع الممتازة للبعـد التداولي Pragmatique للعمل الأدبي بمعنى : مفعوله وتأثيره في القارىء محلَ ما نسميه (بصفة خاصة، وبكل طوعية، منذ اشـتغال فيليـب لوجـون Philippe lejeune على السيرة الذاتيـة) : الميثـاق المشـترك Contrat (ou pacte) générique . وإنمـا أريـد، فقـط، أن أستدعي، علـى سـبيل المثـال، (واسـتباقاً لفصـل سيأتي) نمـوذج "عوليـس Ulysse " "لجويـس Joyce " فنحن نعلم أنه قبل إعدادها للنشر فـي كتـاب، كـانت هـذه الروايـة مـزودة بعناوين وفصول تستحضر العلاقة الموجودة بيـن كـل فصـل [مـن فصـول الرواية] وبين حلقة من حلقات الاوديسـا odyssé : جنيـة البحـر Siréne ، نوزيكا nausicaa ، بينيلوب Pénélope ... الـخ. ولمـا ظهـرت فـي كتـاب، أسقط منها جويس هذه العناوين الداخلية، ولكـن غـير المنسـية مـن قبـل النقد ؛ أيمكن اعتبارها جـزءاً مـن نـص " عوليـس " أم لا ؟ هـذا السـؤال المحير الذي أوجهه لانصار النص المغلق هو مـن نظـام النـص المـوازي

بطريقة نموذجية. وبهذا التقدير فإن " ما قبل النص L'avant texte " من مسودات، وتصاميم، ومشاريع مختلفة بإمكانها، هي أيضا، أن تشتغل باعتبارها نصا موازيا : فالعثور النهائي على " لوسيان Lucien " و " السيدة دو كاستيلير Mme De Casteller " بهذا الحصر، لا توجد في النص [الرواني] " لوسيان لووان Lucien Leuwen "، إذ لم يبق سوى مشروع حل تركه " ستاندال Stendhal " ضمن ما ترك. فهل نعطي لهذا [المتروك] وزنا في تقديرنا للتاريخ ومزاج الأشخاص ؟ (وبعبارة أدق : أينبغي أن نقرأ نصا مات عنه صاحبه قبل أن يكتمل. والحال أنه لا شيء يجعلنا نعرف : كيف، وهل، كا صاحبه سينشره لو قدر له الاستمرار في الحياة ؟).

ويحدث أيضا أن يشكل عمل ما نصا موازيا لآخر مثلا : قارىء سعادة مجنونة bonheur fou " ١٩٥٧، وهو يرى في آخر صفحة ان عودة " أنجيلو Angelo " لـ " بولين Pauline " أصبحت تحوم حولها الشكوك بقوة ؛ أيجب عليه أم لا، أن يتذكر موت إحدى الشخصيات سنة ١٩٤٩ في الموضع الذي يلتقي فيه الناس بأبنائهم وأحفادهم. مما يلغي مسبقا هذه الريبة المعقدة ؟

التوازي النصي هكذا هو : منجم لأسئلة دون جواب.

- النوع الثالث من التعالي النصي Transcendance Textuelle[١٠] الذي أسميه " النصية الواصفة " Metatextualité " هو بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به او استدعانه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره : هكذا استدعى هيجل Hegel في كتابه : " ظاهراتية الفكر Phénoménologie de L'esprit

بطريقة تلميحية وصامتة ابنَ أخ (أو ابن أخت) " رامو Leneveu de Rameau " وهي علاقة نقد متقنة. لقد تمت، بالطبع، دراسات كثيرة، (وصف النص الواصف Méta - Métatexte)، لبعض النصوص الواصفة النقدية Métatextes critiques ولتاريخ النقد باعتباره نوعاً، ولكن لست متأكداً من انه قد اعتُبر فيه - مع كل الاهتمام الذي يستحقه - نفس الفعالية والقانون الذي يحكم العلاقة النصية الواصفة. وهذا ممكن الوقوع(١١).

ـ النوع الخامس الأكثر غموضاً وخفاء هو " النصية الجامعة L'architextualité " المحددة أعلاه ؛ يتعلق الأمر هنا بعلاقة بكماء تماماً بحيث لا تتقاطع ـ على الأكثر ـ إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي لها طابع صنافي خالص مثل : العنوان البارز كما في : " أشعار "، " دراسة "، " رواية الوردة "... أو، في أغلب الأحيان، مع عنوان صغير كالإشارة إلى أن الكتاب " رواية " أو " قصة " أو " قصائد"... التي تصاحب العنوان في الأسفل على الغلاف، وكون هذه العلاقة بكماء ربما يرجع إلى رفضها إظهار أي وضوح، أو على العكس، لأنها تتجنب، وتدفع كل انتماء. وفي كل الحالات فإن النص، في حد ذاته، ليس من المفروض فيه أن يعرف، ومن ثم، أن يعلن عن نوعه الخاص : فالرواية لا تحدد ذاتها بوضوح على أنها رواية ولا القصيدة على أنها قصيدة. بل، ولربما، وبطريقة أضيق، (لأن النوع ليس سوى مظهر لجامع النص)، فإن البيت الشعري نفسه لا يعين نفسه على أنه بيت شعري. ولا النثر على أنه نثر ولا الحكي على أنه حكي... إلخ. في النهاية، فإن تحديد قانون أو معيار النوعية لنص ما ليس من شأن النص، وإنما من شأن القارىء، من شأن النقد والجمهور، فهذه العناصر

هي وحدها التي تستطيع، بجدارة، الطعن في القانون المزعوم من قبل التوازي النصي : فنقول ببساطة [كقراء] بأن المأساة الفلانية لكورني Corneille ليست مأساة، أو أن " رواية الوردة " ليست رواية. ولكن كون هذه العلاقة خفية وعرضة للمناقشة (مثلاً لاي نوع تنتمي الكوميديا الإلهية ؟)، أو للتقلبات التاريخية (فالشعر القصصي الطويل مثل الملحمة لا ينظر إليه اليوم البتة على انه متفرع عن الشعر ؛ إذ ضاق مفهوم الشعر شيئاً فشيئاً إلى أن انحصر معناه في الشعر الغنائي) [وكونه كذلك] لا يقلل في شيء من أهميته : فتمييز النوع [الأدبي على أنه قصة أو شعر أو رواية...] يتحكم كما نعرف، وفي قياس تقريبي، في توجيه " أفق انتظار " القارىء Horizon D'attente du lecteur " ومن ثم في استقباله للعمل الأدبي.

- [النوع الرابع] - ارجأت، عمداً ، الإشارة إلى النوع الرابع من النصية المتعالية لأنه هو وحده، ووحده فحسب، الذي سيشغلنا هنا مباشرة. وهو الذي سأنعته من الآن فصاعداً بـ " النصية المتفرعة Hypertextualité " وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصاً ما : (ب) (الذي سأسميه نصاً متفرعاً hypertexte) بنص سابق : (أ) (الذي سأسميه نصاً اصلاً : hypotexte)[١٢]، يتلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير، يتلقح (من النص الأصل) كما في الاستعارة. وفي التحديد السالب فإن هذا التعريف جد مؤقت.

ومن أجل النظر إليه من زاوية أخرى، فلنضع مفهوماً عاماً لـ " النص في الدرجة الثانية texte au Second degré " - (أتخلى عن البحث من أجل استعمال عابر، عن أداة أولية تجمع في وقت واحد بين التفرع hyper والوصف méta) - أو [مفهوماً] لنص مشتق من آخر

سابق في الوجود. هذا المشتق يمكن أن يكون منتمياً للمنظومة الوصفيـة والثقافية حيث يوجد نص واصف : " نقول مثلاً إن الصفحة الفلانيـة من كتاب أرسطو " تتحدث " عن نص " أوديب ملكاً "). ويمكـن أن يكـون مـن نظام آخر، مثل إن (ب) لا تتحدث قط عن (أ)، ولكنها في نفـس الوقـت لا يمكن أن توجد كما هي بدون (أ)؛ يؤدي هذا إلى مصطلـح مرتبـط بعمليـة سأنعتها به مؤقتـاً أيضـا وهـو " التحويـل transformation " إذ تسـتحضر ["ب" العنصر " أ "] بظهور أقل أو اكثر دون التحـدث عنـه أو الاستشـهاد به بالضرورة.

" الانياذة l'Eneide " ، و " عوليـس Ulysse " همـا، بـدون شـك، بدرجات متفاوتة - وأكيـد بعنوانيـن مختلفيـن - عمـلان (ضمـن الأعمـال الأخرى) متفرعان لنص واحد أصل هو الأوديسا طبعا. وكمـا نلاحـظ مـن هذه الأمثلة ؛ فالنص المتفرع ايسر أمراً مـن النـص الواصـف الـذي يعد بمثابة عمل أدبي خالص. لهذا السبب البسيط (من بين الأسباب الأخـرى) فإن العمل الذي يشتق مـن عمـل خيـالي (سـردي أو تمثيلـي) يظـل عمـلا خياليا ؛ وبهذا العنوان يسـقط - بطريقة آليـة - في أعين الجمهور وهـم يرونه في حقل الأدب. ولكن هذا التعريف ليس أمراً جوهريا، وسنجد لـه، دون شك بعض الاستثناءات.

- اخـترت هذيـن المثـالين لسـبب آخـر أكـثر أهميـة : فـإذا كـانت الإنياذة وعوليس يشتركان في كونهما لم يشتقا من الأوديسا على طريقـة (صفحـة مـا مـن " فـن الشـعر " تشـتق مـن (أوديـب ملكـا)؛ أي بتفسـير الأوديسـا، وإنمـا اشـتقا منهـا بعمليـة تحويليـة، فـإن العمليـن (الإنيـاذة وعوليس) يتمايزان، لأن الأمـر فـي الحـالين لا يتعلـق بنفـس النـوع مـن التحويل : فالتحويل الذي يقود من الأوديسا إلـى عوليـس يمكـن وصفـه،

إجمالاً، بأنه تحويل بسيط أو مباشر : يحصر همه في نقل الفعل أو الحادثة من الأوديسا إلى " دبلن Dublin ' القرن العشرين. والتحويل الذي يقود من نفس الأوديسا إلى الانياذة أكثر تعقيداً وأكثر التواءاً رغم المظهر والقرب التاريخي : لأن " فرجيل Virgile " لا ينقل من " أوجيجي Ogygie " إلى " قرطاج Carthage "، ومن " إيتاك Ithaque " إلى " لاتيوم Latium " فعلَ أو حادثة الأوديسا ؛ إنه يحكي قصة أخرى مغايرة تماماً (مغامرات " إيني Enée " لا " عوليس ") ولكن عبر استلهام الأوديسا، ليجعل الإنياذة من نفس الطراز (نوعاً أدبياً من حيث الشكل والموضوع) الذي صاغ به هومير Homère[١٣] الأوديسا (والإلياذة طبعاً). أو كما كان يقال منذ قرون [فقد قام] بمحاكاة هومير. والمحاكاة، هي أيضاً بدون شك، تحويل، ولكن بطريقة أكثر تعقيداً، لأنها، وبإيجاز تتطلب إنجازاً سابقاً؛ تاسيسا لنموذج تتمثل فيه الكفاية النوعية (ولنقل إنه ملحمي) مستخلص من هذا الأداء الفريد الذي هو الأوديسا (وربما من أعمال اخرى أيضاً). وقادر على إحداث عدد لا نهائي من الأدوات المحاكاتية. هذا النموذج يشكل، إذن، بين النص المحاكى imitié والنص المحاكي imitatif محطة وواسطة ضرورية مما لا نجده في حال التحويل البسيط أو المباشر ؛ فلتحويل نص، من الممكن الاكتفاء بحركة بسيطة وآلية [تكمن مثلاً] (في حدود سلبه، وبكل بساطة بعضَ صفحاته ؛ وهذا تحويل تقليص). أما لمحاكاة نص، فينبغي بالضرورة تملُّك سلطة ولو جزئية عليه : أعني القدرة على اختيار الخصائص التي ستتم محاكاتها ؛ لقد جرى مثلاً أن " فيرجيل " أقصى من إشارته المحاكاتية لهومير كل ما يتعذر فصله عن اللغة اليونانية.

يمكن، حقاً، أن يعترَض علي بما فيه الكفاية، في أن المثال

الثاني ليس أكثر تعقيداً من الأول، وأن " جويس " و " فرجيل " ببساطة، لا يأخذان من الاوديسا ليعطيا عمليهما الخاصين نفس الملامح المميزة لها : " جويس " انتزع منها ترسيمة من الأفعال [أو سلسلة من الأحداث]، والعلاقة بين الشخصيات وعالجها بأسلوب مغاير تماماً. و "فرجيل " انتزع منها طريقة ما وطبقها على أفعال أخرى مغايرة، أو بتعبير اكثر تحديداً : جويس يحكي قصة عوليس بطريقة مغايرة لهومير ، وفرجيل يحكي قصة إيني بطريقة هومير = تحويلات تماثل وقلب. هذا التعارض المبسط : (قول نفس الشيء بطريقة مغايرة / قول شيءمغاير بطريقة مشابهة) غير خاطىء بالنظر (أيضاً إلى كونه يبالغ في إهمال التشابه الجزئي بين أحداث عوليس وإيني)، وسوف نجد في التشابه الفعالية والمردودية في فرص أخرى أفضل. غير أنه ليس تشابهاً عاماً، وسنرى ذلك ايضاً خاصة وأنه يخفي تباين درجات التعقيد التي تفرق بين هذين النوعين من العملية. ومن أجل إظهار أفضل لهذا الاختلاف يحسن أن الجأ، بطريقة مخالفة، إلى أمثلة أولية : لنفرض أن نصاً أدبياً (أو شبه أدبي) صغيراً أو قصيراً كهذا المثل :

" الوقت معلم كبير La temps est un grand maître " فمن أجل تحويله، يكفي أن أغير، بأي طريقة كانت، واحداً من مكوناته، وليكن حذف حرف، فأكتب : Le temps est gran maitre إن النص " الصحيح " قد تحول بطريقة شكلية خالصة، إلى نص " خاطىء " (خطأ إملائي). أو مثلاً ، أن أغير حرفاً واحداً فأكتب كما فعل بلزاك Balzac على لسان ميستيكري Mistigris[١٤] :

" الوقت نحيف كبير : Le temps est un grand maigre " هذا التغيير لحرف واحد [maigre - maitre] أحدث تغييراً في الكلمة وأنتج معنى جديداً، وهكذا.

أما محاكاته فعمل آخر ؛ لأنها تفترض أن أرصد في هذا الملفوظ طريقة ما (طريقة المثل السابق مثلاً) مميزة. [والمثل طريقته] مميزة، مثلاً، بإيجازه وبتأكيده الحاسم [للمعنى]، وباستعاريته. كما تفترض [المحاكاة] أن أعبر بهذه الطريقة [أو في هذا الأسلوب] عن فكرة أخرى، شائعة أو غير شائعة : مثلاً عن فكرة : (كل شيء يحتاج إلى وقت) ينبثق المثل[١٥] :

باريس لم تُبْنَ في يوم واحد

يلاحظ هنا بطريقة افضل - أتمنى ذلك - أين تكون العملية الثانية أشد من الأولى تعقيداً، وأبعد ما تكون عن المباشرة، أتمنى ذلك، لأنني لا أريد أن أزيد عن السماح لنفسي في الوقت الحالي، لتذهب بعيداً في تحليل هذه العمليات التي سيكون لنا معها موعد في الوقت والمكان المناسبين[١٦].

الهوامش

ـ ١ ـ إشارة :

أ ـ الترجمة السالفة للفصل الأول (وهو مدخل نظري) من كتاب جيرار جنيت :

- Gerard Genette.

Palimpsestes la litterature au second degré publication. Ed. du seuil 1982.

أطراس ' الأدب في الدرجة الثانية .

ب ـ جيرار جنيت من مواليد باريس سنة ١٩٣٠. مدير الدراسات في المعهد العالي للعلوم الاجتماعية، وبها ينظم حلقة دراسية حول علم الجمال والشعرية كما يدير مجلة " الشعرية Poétique" المشهورة. من منشورات Seuil.

[من صفحة الغلاف الأخير لأطراس].

ـ من مؤلفاته :

- **Figures** (ثلاثة أجزاء) **1966. 1969. 1972.**
- **Mimologique 1976.**
- **Introduction à l'architexte 1979** / وقد ترجمه عبدالرحمن أيوب
- **Nouveau discours du récil 1983.**
- **Seuils , ed seuil 1987.**
- **Fictionet diction 1991.**

١ ـ

Introduction à l'architexte, seuil, 1979. P. 87.

٢ ـ مصطلح " جامع النص "، أنبه وإن متأخراً إلى أنه من اقتراح " لويس ماران) :

- Louis Marin, Pour une théorie du texte par abolque. in. le récit evangélique,

Bibliothèque des sciences religieuses. 1974.

نيعين به " النص " الأصل لكل خطاب ممكن، أصله ووسطه الذي انشىء فيه". قريبا مما سأسميه هنا Hypotexte : النص الأصل. حان الوقت لوجود مفوض commissaire لجمهورية الأدب ليفرض علينا مصطلحات متماسكة !.

٣ -

- Sémeiôtikè . Seuil . 1969.

٤ - لمعرفة تاريخ هذه الطريقة، تراجع الدراسة الرائدة :

- A. Compagnon . la seconde main. seuil. 1979.

٥ - اقترضت المقال الأول من مقال : التلميح من بحث " استعارات Tropes " لدومارسي Dumarsais
- والثاني من " صور الخطاب : Figures du discours : لفونتانيي Fontanier

٦ -

- " La trace de l'intertexte ". la pensée. octobre 1980 :

. " La syllepse intertextuelle " : poétique 40. novembre 1979 :

. C.F. La production du texte. seuil 1979. et (semiotique de la poésie). seuil 1982.

٧ -

The Anxiety of influence. oxford 4. P. 1973. et la suite.

٨ - ينبغي فهمه في معناه الملتبس ambigu ، انظر hypocrite (مخادع) التي تشتغل في صفات مثل parafiscal : (ضرائب تجبى للإدارات المستقلة). أو Paramilitaire (شبه عسكري).

[توضيح : parafiscal = ضرائب تجبيها الدولة لصالح إدارات مستقلة بموازاة مع ضرائبها هي. فـ (مخادع) hypocrit، حسب جيرار جنيت، ينبغي دمج معناها في معنى (الموازي). فالنص الموازي شبيه بالنص مواز له، ولكن إذا بحثنا عن عناصره الملموسة، كنص له كيانه الواضح، لم نجد. ولذلك فهو أيضا مخادع ⟸ هو شبيه وغير شبيه بالنص]. المترجم.

٩ - المصطلح، طبعا، شديد التفاؤل بالنسبة لدور القارىء الذي لم يوقّع شيئا [في هذا الميثاق]، والذي له أن يأخذ أو يدع [ما يعرض عليه من نصوص]. ولكن يبقى أن العلامات المشتركة أو غيرها ممّا يوجّه ويستخدم المؤلف الذي. وخوفا من عقوبة سوء الاستقبال [لعمله] يخضع [بدوره للشروط] في الغالب وبشكل غير متوقع : سنصادف شواهد كثيرة على ذلك [في البحث].

١٠ ـ ربما كان علي أن أحدد أن النصية المتعالية ما هي إلا متعالية واحدة من بين متعاليات أخر. على الأقل تنماز عن هذه المتعالية التي تربط النص بالحقيقة الخارج نصية، والتي لا تهمني الآن مباشرة. ولكني أعرف أنها موجودة : (يحدث أن أخرج من مكتبتي / ليس لي مكتبة).

أما فيما يخص كلمة المتعالية Transcendance التـي كـانت قد اختلطـت لـدي بـالاهتداء أو السمو الصوفي، هي هنا تقنية خالصة، هي ضد " l'immanence المثولية والحضور في الشيء " علـى ما أظن.

١١ ـ وجدت لذلك الخطوط الأولية في :

- M. Charles, “la lecture critigque ”, Poétique 34, Avril 1978.

١٢ ـ استعمل هذا المصطلح من قبل : " مييك بال " :

- Mieke Bal “ Notes ou narrative embedding , poétics today. hiver 1981.

في معنى آخر طبعاً : تقريباً ذلك الذي أطلقته قديمـاً علـى (القص مـا بعـد الحكـائي) (récit métadiégétique). حتماً، لا شيء ينتظم أمره إزاء المصطلح، ولن نسمع من أحد يقول " ما عليكم إلا أن تتحدثوا مثل سائر الناس ". وفـي أمـر كهـذا، فـإن النصيحـة بذلـك سـتكون أسـوأ : لأن " الاسـتعمال" مرصوص بألفاظ جد مألوفة، وشفافة بشكل جد كاذب إذ نستعملها عادة للتنظير، على امتداد مجلدات أو ندوات دون أن يخطر ببالنا لحظة تساؤل عن أي شيء نتحدث [ونحن نستعملها]. سنصادف - قريباً - مثالاً نموذجيا لهذا الترديد الآلـي (الببغـاوي) فـي مفهـوم المحاكـاة السـاخرة Parodie ، بخـلاف لغـة الصنائع التي لها، على الأقل، هذا الامتياز، إذ، علـى العمـوم، يعـرف كـل واحـد مـن مسـتعمليها ويعيـن المعنى الذي يقصده من كل مصطلح من مصطلحاته.

١٣ ـ لا جرم، فإن عوليس والإنياذة لا تختزل قطعاً (ولي فرصة للعودة إلى الموضوع) في مجرد تحويل مباشر أو غير مباشر للأوديسا. ولكن هذه الخاصية، هي وحدها، التي لنا أن نحتفظ بها هاهنا.

١٤ ـ

Un Début dans la vie, pléiade, I, p. 771.

١٥ ـ لن أنسب لي فضل اختراعه. فلقد اقترضته من نفس نص بلزاك..



نحو أسلوبية جديدة للرواية

محمد بوعزة

١ ـ النقد الأدبي وأسلوبية الرواية :

يكاد جل الباحثين في أسلوبية الرواية، يتفقون على القول بندرة الأبحاث في هذا الجانب الأساسي من نقد الرواية. وفي وقت مبكر من هذا القرن اعترف " باختين " : " لم تبدأ دراسة الرواية دراسة أسلوبية إلا من وقت جد قصير. فكلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن تعترف بالرواية جنساً شعرياً مستقلاً، بل كانت ترجعه إلى الأجناس البلاغية المختلطة[١].

مع هذه القلة في الأبحاث الجادة في أسلوبية الرواية، ظلت هذه الأخيرة عرضة لمقاربات إيديولوجية، وقد يكون السبب في هيمنة هذا النوع من النقد الروائي، راجعاً إلى الرواية ذاتها، بحكم قدرتها على تصوير مظاهر الحياة، والإيهام " بحقيقة " و " واقعية " أحداثها. فقد ارتبطت البداية الفعلية للفعل الروائي في الغرب (انجلترا وفرنسا)، بما سيسميه مؤرخو الرواية " الواقعية "[٢]، وكانت تعني مطابقة العمل الأدبي للواقع الذي يقلده.

إن ما يهمنا من هذه الالتفاتة التاريخية، هو كون هذه الواقعية، بالشكل الذي فهمت به آنذاك، ستساهم في تكريس النقد الإيديولوجي والأخلاقي الذي ينشغل بالمضامين الفكرية والأخلاقية للرواية. فقد فهمت

هذه الواقعية من لدن النقاد والروائيين فهما ملتبسا ومضطربا إذ كانت تعني ضرورة محاكاة الرواية لواقع الحياة، والتزام الروائي الصدق في تصوير الأحداث كما يعيشها في الواقع.

هذه الدلالات الملتبسة لمفهوم الواقعية إلى حد تعبير " أيان واط " : " قامت في الواقع بإفساد العديد من الكتابات التاريخية والنقدية المتعلقة بالرواية"[٣].

وفي التطورات اللاحقة للنقد الروائي الغربي حاولت الدراسات النقدية الحديثة ملامسة قضيا أسلوبية الرواية في ظل نظريات ستعرف بالأسلوبية والشعرية والبنيوية، إلا أن أهم ما يلاحظ على هذه النظريات هو إغراقها في نزعة شكلانية مجردة، أفضت إلى نتائج ضنيلة في موضوع أسلوبية الرواية، ولم يكن أحد ليتصور أن هذه النظريات البنيوية يمكن أن توجه إليها سهام النقد من داخلها. وبعد هذه المراجعة النقدية للمشروع البنيوي، سيدخل الفكر الغربي مرحلة ما بعد البنيوية، أي ما يعرف بالنظرية التفكيكية.

إذا كان هذا هو حال النقد الغربي باقتضاب، فما هي حالة النقد العربي في مبحث أسلوبية الرواية ؟

من المفارقات الغريبة، أن صيرورة النقد العربي الحديث، تكاد تكون " صورة "[٤] مكررة لصيرورة النقد الغربي. فما يحدث هناك في الغرب من تفاعلات نقدية وأدبية ينتقل إلى الوطن العربي، بعد أن تكون تلك التفاعلات النقدية قد خمدت وأصبحت من الإرث الماضي، وتولدت عنها مناهج نقدية ونظريات جديدة. لذلك فلا غرو، أن نجد المشهد النقدي العربي يفتقر إلى الدراسات الأسلوبية المعمقة في نقد الرواية.

خصوصاً إذا وضعنا في الاعتبار حداثة الرواية في الحقل الثقافي العربي كجنس أدبي جديد أو مستحدث. فقد كان التحدي الصعب الذي جابه الروائيين العرب الأوائل، يكمن في كيفية نقل اللغة العربية من ذائقة الشعر إلى ذائقة الرواية، بما يعنيه ويقتضيه هذا النقل من تحويل جذري في الحساسية اللغوية وأشكال تلقي الرواية كنوع أدبي جديد. في هذا الإطار يقول " إحسان عبدالقدوس " في رده على أحد النقاد العرب : " أنتم لا تدركون العذاب الذي تحملناه لكي نكتب الرواية، كيف نحيل هذه اللغة المطلسمة المجمدة بلاغياً، الساحرة، إلى تذويب حقيقي يقرب بها من لغة الحياة[٦]. ونستشف من هذه القولة، أن البلاغة العربية القديمة لا تقدم للمحلل، أدوات وإجراءات ملموسة تساعده على دراسة أسلوبية الرواية بطريقة فعالة.

لكل هذه الإعتبارات، ظل النقد العربي أسير المنهج الإيديولوجي إلى حدود السبعينات وحتى الأبحاث التي حاولت ملامسة لغة الرواية، لم تخرج عن إطار البلاغة التقليدية، فراحت تبحث في لغة الرواية عن " روعة الاستعارة " و " جودة اللغة " و " سلامة الأسلوب "، وغيرها من المفاهيم التي لم تكن لتقترب من خصوصية الأسلوب الروائي، بسبب تركيزها على مستوى الجملة والعبارات، وإغفالها لبنية الرواية الكلية.

٢ ـ هيمنة أسلوبية الشعر على النقد الروائي :

وأمام قلة الدراسات المتصلة بأسلوبية الرواية، يواجه المحلل بتراكم نظري هائل حول أسلوبية الشعر. إن الركام الهائل الذي حظيت به

اللغة في الشعر، شكل سلطة نقدية خطرة، وجهت الباحثين في لغة الرواية وجعلتهم يقعون أسرى تصورات ومفاهيم تجذرت في حقل الشعر " كجنس أدبي " له قوانينه الأسلوبية وآفاقه التخييلية، التي تختلف بالضرورة عن الجنس الروائي.

ولعل من أخطر الأفكار الأسلوبية التي وجدت في الشعر، تجسيدها الأكمل فكرة " بيفون " : " أما الأسلوب فهو الإنسان عينه[٦]. وقد أدى هذا التعريف إلى الاهتمام بشخصية المبدع وحالاته النفسية، وجعل الباحثين يربطون خصائص الأسلوب لدى المبدع بخواصه النفسية والمزاجية.

والحقيقة أن الشعر بحكم ارتباطه بذات الشاعر، خاصة الشعر الغنائي، كان مؤهلاً لأن تطبق عليه فكرة أن الأسلوب هو صورة للمبدع، دون إثارة مشاكل أسلوبية. إذ نجد أن هذه الفكرة تتردد لدى الدارسين المعاصرين، من ذلك ما تقوله الباحثة " هامبرغر " : " ففي القصيدة الغنائية يتكلم الشاعر نفسه "[٧]. وأيضاً ما يقوله " رينيه ويليك " و " أوستين وارين " : " الشعر الغنائي هو شخص الشاعر ذاته "[٨].

نستنتج من هذه الإستشهادات وغيرها، أن هذا التصور الذي يقول بوحدة الأسلوب في الشعر الغنائي، يرجع خصائص الأسلوب في القصيدة الغنائية، إلى الشاعر نفسه، ويعقد مطابقة بسيطة بين الأسلوب الفني وذات المبدع.

ويترتب عن هذه المطابقة بين الأسلوب والمبدع، نتائج خطيرة على مستوى أسلوبية العمل الأدبي، وهي القول بأن خصائص الأسلوب واللغة ذات مظهر فردي، يحددها المبدع، باعتباره، ذاتاً ملهمة ذات

مواهب متميزة واستثنائية، الشيء الذي يفضي إلى السقوط في شرك بعض المفاهيم المثالية مثل : " العبقرية " و " الأصالة الفطرية " و " النبوغ الفردي ...

على العكس من ذلك، ووفق تصورنا، فإن إجراءات تخصيص الأسلوب ذات مظهر متعدد ومركب، لا ترجع إلى المبدع ذاته، بل تحددها الخصائص والسمات المتصلة بالأجناس الأدبية، وتساهم في بلورتها الحقب التاريخية بمجموع معارفها وأحداثها. كيف يتم إذن هذا التحديد والتبلور ؟

مما لا شك فيه أن الخصائص والبنيات الجوهرية الكبرى لكل جنس أدبي، من الأجناس، تنعكس على النسيج اللغوي له، وعلى اشتغال عناصره وأجزائه وفق قانون معين، مما يفرض على الدارس أن يراعي في بحثه الخصوصية النوعية لكل جنس أدبي. فالعلاقة بين الأسلوب والنوع الأدبي علاقة جدلية : النوع الأدبي يؤثر تأثيراً عميقاً في الأسلوب، وهذا الأخير يفتح أمام النوع الأدبي آفاقاً جديدة، تسمح له بمواكبة التحولات الإستطيقية والتاريخية، مما يعني تجديد النوع الأدبي لقدراته الفنية، وشحذ طاقته التعبيرية من أجل الاستمرار والتعايش، في ظل سياقات اجتماعية وأدبية متحولة باستمرار.

وقد بين كل من " رينيه ويليك " و " أوستين وارين " تأثير النوع الأدبي على التقاليد الأسلوبية. إذ يمكن أن نجد مثلاً، فروقاً شاسعة في الأساليب والأشكال اللغوية لدى مبدع، يكتب في أكثر من جنس أدبي واحد، فلو افترضنا أن كاتباً يبدع في جنس الرواية والشعر، فإنه من الطبيعي حين يكون بصدد إبداع رواية يكتب بأشكال وأساليب مختلفة عن تلك التي يكتب بها وهو بصدد إبداع قصيدة، " فإذا تجاهلنا مثل هذه

التمييزات، فإننا نشخص تشخيصاً عقيماً أسلوب الكاتب، الذي ثقف عدة أنواع أدبية أو مر بتطور شخصي طويل[٩].

إلى جانب تاثير النوع الأدبي، يتأثر الأسلوب ويتشبع بالتيارات الفلسفية والجمالية والفكرية التي يعاصرها المبدع، إذ غالباً ما تتسرب الأصداء والتناغمات المتعلقة بالأفكار السائدة والمهيمنة في حقبة ما إلى ثقافة المبدع سواء بطريقة شعورية أو لا شعورية، فتنعكس على أسلوبه ونهجه في الكتابة، خصوصاً في وقتنا الراهن، الذي يتسم بتلاشي الحدود بين الأدب والفنون الأخرى، والعلوم الإنسانية من فلسفة واجتماع وعلم النفس.. لهذا ينبغي أن ينطلق البحث الأسلوبي من اعتبار الأسلوب قالباً مرناً وذا قابلية للاحتكاك والتأثر بما يحدث في الأنماط الفكرية والفنون الأخرى من تطورات في مواد الإبداع وأدوات الرؤية. في هذا الإطار يصرح الباحث " تشيتشرين " : " أن دراسة الأسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل، ودون إيجاد الروابط التي تجمعه بالفنون الأخرى "[١٠].

فإذا ما أخذنا تجربة " نجيب محفوظ ' الروائية عبر مسيرته الطويلة، نرصد لديه تنويعاً في أنساق الكتابة وأساليب اللغة، بحيث لا يمكن أن نقيده في اتجاه واحد في مجال الشكل الروائي. إن انفتاحه على التجديدات المتصلة بالتخييل الروائي، سواء على المستوى العربي أو العالمي، وأيضاً استجابته للتيارات الجمالية والإيديولوجية المتعاقبة، أضفى على إبداعه الروائي صفة التنوع والتجدد. وهكذا، طيلة هذه المسيرة الطويلة، فإن لغة " نجيب محفوظ " مرت بمستويات ومراحل من التبلور والتجدد سواء على مستوى المفردة أو الأسلوب أو الحوار، وذلك تبعاً للآفاق التخييلية المتعددة التي ارتادها " نجيب محفوظ "، فقد ظلت

لغته تساير تحولاته الشكلية والتيماتية والسردية، الشيء الذي سمح لإبداعه الروائي والقصصي بمواكبة التقلبات والصراعات الاجتماعية.

ونجد أنفسنا مضطرين إلى التنبيه، أنه لا ينبغي أن يفهم من كلامنا، حين نربط خصائص الأسلوب بسمات النوع الأدبي وتأثيرات التيارات الجمالية والإيديولوجية، أننا نقيد حرية المبدع في التجديد، ونقمع رغبته المشروعة في التفرد والتميز عما هو سائد وتكريس من أساليب، وأصبح جاهزاً، مطروحاً في الطريق بتعبير الجاحظ. فرغم " اكراهات " النوع الأدبي وتأثيرات التيارات الإيديولوجية والجمالية، يبقى هناك هامش أبيض، يجدد فيه المبدع، ويتجاوز فيه أساليب النوع الأدبي، التي أصبحت تنتمي لإرثه الماضي، وذلك بفعل قانون " الإنزياح " والتمرد على السائد. ولكن تجدر الإشارة هنا، إلى أن هذه الأساليب الجديدة والمنزاحة عن الموروث والسائد، تصبح مع مرور الزمن، بفعل ما يسميه باختين " سيرورة التكريس "، من التقاليد الأسلوبية للنوع الأدبي، وتحظى بالقبول في " مؤسسة النقد " بعد ما كانت عرضة للرفض والمقاومة، وتشكل نشازاً على الذوق العام السائد.

يظهر من هذه الملاحظات والتوضيحات، أننا لا ننظر إلى النوع الأدبي، كنسق مغلق على نفسه، أو سلطة تعلو على طموحات المبدع، بل على العكس، ننظر إليه كنظام منفتح قابل للتجدد والتكيف مع المستجدات. ولهذا قلنا - سابقاً في ثنايا هذا البحث - بأن هناك علاقة جدلية بين الأسلوب والنوع الأدبي : فالنوع الأدبي، يؤثر في تحديد وتخصيص سمات الأسلوب، والأسلوب يساهم في تطوير النوع الأدبي، وجعله أكثر انفتاحاً على التغيرات والتجديدات الحاصلة في الفنون والعلوم، الشيء الذي يجعلنا نقول مع باختين : " إن الصنف الأدبي يولد

من جديد ويتجدد في كل مرحلة من مراحل تطور الأدب وفي كل عمل أدبي فردي من هذا الصنف. هنا بالذات تكمن حياة الصنف الأدبي "[١١].

وما سقناه من توضيحات بخصوص تأثيرات النوع الأدبي، ينطبق على تأثيرات الأفكار الاستطيقية والتيارات الفكرية، التي تتغير وتتجدد باستمرار، بفعل خضوعها لقانون البدائل والقطائع المعرفية.

نتساءل الآن، ما علاقة هذا المبحث الذي عنوناه بـ " قضايا أسلوبية الرواية "، بأبحاث " باختين " في اللغة الروائية ؟

الحقيقة أننا لن نجد صعوبة في تأكيد هذه العلاقة، و " باختين " نفسه، يوفر علينا مشقة وعناء البحث عن الجواب، حين يتكلم عما يسميه " بالأسلوبية التقليدية "، وينتقد طريقة معالجتها للغة الرواية.

هذه الأسلوبية التقليدية في تحليلها للغة الرواية، تنطلق من فكرة المطابقة بين الذات (المبدع) والأسلوب بطريقة بسيطة، دون مراعاة مشاكل الرواية كنوع أدبي له خصوصيته الأسلوبية والدلالية التي تختلف عن خصوصية الشعر. وفكرة المطابقة - هذه - هي التي حاولنا دحضها وبيان محدوديتها وثغراتها في تطبيقها على لغة الرواية، في مبحثنا المعنون بـ " قضايا أسلوبية الرواية "، ومن ثمة فإن العلاقة منطقية بين هذا المبحث، وما سنعرضه من تصورات " لباختين " في اللغة الروائية.

٣ ـ الرواية والأسلوبية التقليدية :

يعدد " باختين " خمسة أنماط في التحليل الأسلوبي للغة الروائية هي :

١ - يجري تحليل أدوار المؤلف في الرواية، أي كلمة المؤلف المباشرة فقط، من وجهة نظر التصويرية والتعبيرية الشعرية المألوفة، مثل الاستعارات والتشبيهات.

٢ - يتم استبدال التحليل الأسلوبي للرواية بوصفها كلاً فنياً بوصف ألسني محايد للغة الروائي.

٣ - تختار من لغة الروائي العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي الذي ينتسب إليه الروائي (الاتجاه الرومنطيقي، الطبيعي. الانطباعي إلخ)...

٤ - يجري البحث في الرواية عما يعبر عن فردية المؤلف، أي تحلل لغة الرواية على أنها الأسلوب الفردي للغة الروائي.

٥ - تدرس الرواية على أنها جنس بلاغي، وتحلل طرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغية[١٢].

وينتقد " باختين " أنماط التحليل الأسلوبي الخمسة، لأنها - برأيه - تغفل، ما يسميه " بأسلوبية الجنس الروائي ". ولا ترى في لغة الروائي وأسلوبه على أنهما لغة الرواية وأسلوبها باعتبارها جنساً أدبياً، بل تعالجهما بوصفهما تعبيراً عن فردية المبدع أي الروائي، وإما بوصفها أسلوب اتجاه أدبي معين، وإما بوصفها ظاهرة اللغة الشعرية العامة. ولذلك فإن هذه الأنماط الخمسة من التحليل الأسلوبي تظل عاجزة عن كشف الخصائص الكلية والنوعية للجنس الروائي بمتطلباته الخاصة من اللغة.

وإذا كان الشعر، يستجيب لمثل هذه الأنماط من البحث الأسلوبي، فلأنه يفترض كنوع أدبي، وحدة اللغة، وحضور بصمات ذات

الشاعر في أسلوبه ولغته. أما الرواية، فهي تكسر مثل هذه الوحدة اللغوية، وتباعد بين الذات والأسلوب. على اعتبار أن أسلوب الروائي إذا افترضنا أنه موجود، فإنه ليس إلا واحدا من بين أساليب ولغات متعددة. ثم إن اللغة الروائية برأي " باختين " هي التفتيت الداخلي للغة، وتنوع اللغات الاجتماعية واختلاف الأصوات التي تتصادم داخلها.

وتلتقي المقاربة الأسلوبية التقليدية مع المقاربة اللسانية، التي لا تحتفظ في اللغة، إلا باللسان والشكل النحوي المجرد. لذلك فإن التطبيقات اللسانية على الأدب، لا تعد تحليلاً أسلوبياً للأثر الأدبي، لأنها تظل متصلة بنسق اللغة بالمعنى السويسيري، ولا تتصل بنسق الأثر الأدبي كنوع أدبي له قواعد مغايرة لقواعد اللغة. وهذه ملاحظة أشار إليها أحد الاسلوبيين البنيويين المعاصرين وهو " ميكانيل ريفاتير "، حين اعترف نفسه بقصور التحليل اللساني في إبراز السمات الأسلوبية للأثر الأدبي، يقول : " إن تحليلا لسانيا خالصا لنتاج أدبي ما، لا يمكنه أن يبرز إلا العناصر اللسانية "[١٣]. فالوقائع الأسلوبية، وإن كان لا يمكن ضبطها إلا داخل اللغة، فإنها تمتلك خصائص تميزها عن الوقائع اللسانية، وهذا الفرق الجوهري ينبغي أن يراعي في كل تحليل لساني للادب. وقد بين أحد السوسيولوجيين المعاصرين، وهو " بيير بورديو " أن من يهمل مسألة استعمالات اللغة، وبالتالي مشكلة الشروط الاجتماعية لإستخدام الكلمات، لابد وأن يظل طرحه لمسألة سلطة الكلمات ونفوذها طرحا ساذجا "[١٤].

تكمن إذن، أهمية " باختين " من الناحية الأبستيمية، في أنه لم يشق عصا الطاعة على الأسلوبية التقليدية والألسنية، إلا بعد أن استوعبهما وتشربهما، وأعاد قراءتهما قراءة نقدية وحوارية، الشيء

الذي سمح له أن يقترح بديلاً أسلوبياً جديداً للغة الرواية، سماه " ما بعد علم اللغة " وهي " تلك الدراسة، التي لم تتشكل بعد من خلال علوم محددة ومتميزة، وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة الكلمة، التي تتجاوز ـ وهذا شرعي وقانوني تماماً ـ حدود علم اللغة "[١٥].

هذه الأسلوبية الجديدة المقترحة، تقطع الصلة مع الأسلوبية التقليدية، التي تظل عاجزة عن ملامسة الخصوصية النوعية للرواية، وعن إضاءة وحدتها الأسلوبية، والسبب راجع إلى كون مقولات ومفاهيم الأسلوبية التقليدية تجذرت في حقل الأجناس الأحادية اللسان، مثل الملحمة والتراجيديا، وفي حقل الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق، ومن ثمة فإنها تفقد فعاليتها في محاولة تطبيقها على الرواية، التي تتكون من عناصر متعددة اللسان والأصوات والأساليب واللغات.

٤ ـ نحو أسلوبية جديدة للرواية :

على خلاف الأجناس المنولوجية، تتميز الرواية بطابع التعدد اللساني في اللغات والأساليب والأصوات. إذ يعثر فيها المحلل ـ برأي " باختين " ـ على بعض الوقائع الأسلوبية غير المتجانسة، التي توجد أحياناً على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة.

ويسوق " باختين "، النماذج الجوهرية لتلك الوحدات التركيبية والأسلوبية المكونة لمختلف عناصر الوحدة الأسلوبية الكلية للرواية :

١ ـ السرد المباشر الأدبي في مغايرته المتعددة الأشكال.

٢ ـ أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي والتقليدي أو المحكي المباشر.

٣ ـ أسلبة مختلف أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة : الرسائل، المذكرات الخاصة، إلخ...

٤ ـ أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار الفن الأدبي مثل : كتابات أخلاقية، وفلسفية، استقراءات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف اتنوغرافية، عروض مختصرة...

٥ ـ خطابات الشخوص الروائية المتفردة أسلوبياً(١٦).

ولعل أول سؤال يتبادر إلى الذهن هو : كيف تتبنين وتتعالق هذه الوحدات المتعددة والمختلفة لسانياً فيما بينها، داخل الرواية ؟

إن هذه الوحدات الأسلوبية غير المتجانسة، مدعوة عند دخولها إلى الرواية، لأن تنصهر وتكون نظاماً أدبياً متناسقاً، يخضع لوحدة أسلوبية عليا تقوم بدور العامل الناظم لكل هذه الوحدات الأسلوبية المتنوعة في بنية الرواية الكلية.

وتكمن الخصوصية الأسلوبية للرواية في تجميع وتنسيق تلك الوحدات الأسلوبية المستقلة والمتنوعة في نظام أدبي، يسميه " باختين " بالوحدة العليا للكل ". ولا تعتبر هذه الوحدة الأسلوبية العليا، بالضرورة هي لغة الكاتب، كما أنه لا يمكن أن نطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات الأسلوبية التابعة لها. فهذه الوحدة العليا كما سبقت الإشارة، تنهض فقط بدور تنظيمي لهذه الوحدات المتنوعة يضفي عليها طابع الإنسجام والتناسق. لذلك اصطلحنا على تسميتها بالعامل الناظم.

ولما كانت الرواية ملتقى أساليب متعددة، وبؤرة لغات متنوعة، فإن كل وحدة من وحداتها الأسلوبية المتعددة، تتحدد طبيعتها

وخصائصها في ضوء الوحدات الأسلوبية التي تتمازج معها، أي في ضوء علاقة إضاءة متبادلة بينها. كما أن هذا الاشتغال العلائقي والوظيفي بين هذه الوحدات الأسلوبية المتعددة لا يكون في مستوى واحد ومنفصلاً عن الأجزاء الأسلوبية الأخرى، ولكنه يكون جزءاً من حركة اشتغال الوحدة الأسلوبية (العامل الناظم) العليا، مادامت هي القدرة المنظمة للأساليب المتعددة في الرواية. وهذه الوحدة العليا بحكم وظيفتها التنظيمية، هي أسلوب من طبيعة مخالفة للوحدات الأسلوبية المكونة للرواية " إنها على الأصح قوة مؤسلبة للأساليب "(١٧).

يظهر - اذن - أن هذه التعددية في الأساليب واللغات خاصية جوهرية في الجنس الروائي. وأمام هذه الحقيقة، فإن مقولات الأسلوبية التقليدية والألسنية غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي " باعتباره ظاهرة اجتماعية : هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداء من الصورة السمعية ووصولا الى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا "(١٨).

لهذا السبب فإن الأسلوبية التقليدية في إغفالها للطبيعة التعددية للجنس الروائي، وفي فصلها بين الأسلوب والنوع الأدبي، تتجاهل الطبيعة الاجتماعية للأسلوب الروائي. وتكتسب هذه الخاصية الاجتماعية أهمية قصوى في فهم الأسلوب الروائي باعتباره مزيجا من أساليب متعددة ولغات متنوعة. لذلك يتعذر علينا أن ندرك الخصوصية التعددية لأسلوب الرواية بالاقتصار على التحليل الأسلوبي التقليدي. فالصور مثلا والمجازات والتشبيهات في الرواية، ليست قائمة في مستوى الجملة أو العبارة أو المقطع، بل تكون لها علاقة بالنسيج اللغوي والأسلوبي الكلي

للرواية، ولا تكتسب قيمتها من ذاتها، بل من موقعها في الكل الروائي، وقد أشار " ميشال بوتور " إلى أن "الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها. ونحن نعلم جيدا أن هذه المقاطع التي نعتبرها، لأول وهلة، شعرية عند كبار الروائيين.. لهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بغيرها من المقاطع. وإذا ما فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها "[١٩].

وكما ترتبط المقاطع والفصول ارتباطاً وثيقا فيما بينها، فإن الأساليب واللغات المتعددة داخل الرواية، ترتبط فيما بينها ارتباطا عضويا مكونة مركزا لغويا، هو بمثابة العامل الناظم، أو الوحدة الأسلوبية العليا بتعبير " باختين ". وإذا ما فصلت هذه الأساليب واللغات المتنوعة عن بعضها البعض، وعولجت معالجة ذرية، فقدت جدواها وفعاليتها. لأن الأسلوب في الرواية لا يقوم بالكيفية التي نختار بها الألفاظ في الجمل. بل بالكيفية التي تتناسق بها هذه اللغات والأساليب المتنوعة على جميع مستويات الرواية في إطار مركز لغوي وإيديولوجي، هو ما يشكل في الواقع أسلوبية الرواية.

وقد وسمنا هذا المركز باللغوي الإيديولوجي، لنؤكد على أن هذه الوحدة الأسلوبية العليا التي تكون الأسلوب الفعلي للرواية، هي غير الأسلوب الفردي الخاص للكاتب، ومن طبيعة أسلوبية مخالفة تتجاوز اللغة، لتصب في مجال التصورات والمفاهيم والرؤى للعالم. لأنه ماذا يعني انتظام الأساليب واللغات المتنوعة في اطار وحدة عليا داخل الرواية ؟

إنه يعني انتظام مجموعة التصورات والأطروحات والأوعاء داخل الرواية. وهذه التصورات لا تكتسب قيمتها من ذاتها، بل تكتسب

هذه القيمة لأنها موجودة بجانب بعضها البعض في إطار علاقة حوارية متبادلة.

وما يعزز هذا الطابع اللغوي الإيديولوجي للأسلوب الفعلي للرواية (الوحدة العليا / العامل الناظم)، هو أن الشخوص داخل الرواية - باعتبارهم متكلمين - غالبا ما يتحدثون بأساليب متعددة، تبعاً لاختلاف أنماطهم وانتماءاتهم الاجتماعية والفكرية. وعندما يدخل المتكلمون في علاقات متشابكة، تتشابك تبعا لذلك لغاتهم داخل الرواية.

إن أي تحليل لأسلوبية الرواية، يقتضي بالضرورة مراعاة هذا الطابع اللغوي والفكري للأسلوب الفعلي للرواية، باعتباره تنظيماً للغات متنوعة، ومرتبطة بمتكلمين لهم وجهات نظرهم للعالم. وإننا لن نجد المؤلف في أي مستوى من هذه المستويات اللغوية للرواية على حدة. فأين نجده ؟

إننا نجده في مركز تنظيم لغات وأساليب الرواية.

وتبدو أهمية هذه الإشارة إلى موقع المؤلف، لأن أية دراسة لأسلوب الرواية تقتضي في النهاية التساؤل عن موقف الكاتب ورؤيته للعالم، مادام يوجد في مركز تنظيم المستويات اللغوية المتعددة داخل الرواية، لأن المهم في نهاية التحليل برأي " باختين " هو فهم المعنى الشامل لهذا الحوار بين الأساليب انطلاقاً من وجهة نظر المؤلف[٢٠]، الشيء الذي يمكننا من الوقوف على الخلفية الاجتماعية والصراعية لتعدد الأساليب واللغات في الرواية.

إن تحليل هذه الرؤية الفكرية الموجهة للنص الروائي، يبدو ضرورياً، لفهم كلية الأسلوب الروائي، ومعرفة الزاوية التي من خلالها

تتحاور اللغات والأساليب، حتى نتمكن من تحديد وظيفة وقصدية هذا التعدد في اللغات داخل الرواية، ويؤكد " رينيه ويليك " أنه " لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كلية العمل لابد من أن نلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب، إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقاته بالواقع، إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع، ثم إلى مغزاه الاجتماعي ثم الإنساني"[٢١].

من خلال ما تقدم من ملاحظات ومعطيات حول أسلوبية الرواية، نخلص إلى أن الأسلوب الروائي يكتسب أكثر من مظهر :

١ ـ مظهر لساني : يرجع إلى طبيعة وقواعد اللغة التي يكتب بها الروائي، وهي قواعد وقوانين ذات صبغة تجريدية، تتعلق باللغة كنسق مغلق، أي ما يسمى في اللسانيات باللسان. هذه اللغة كما يؤكد " رولان بارط " : " ليس لها وجود اجتماعي إلا على مستوى قواعد النحو أو التعليم المعياري "[٢٢].

٢ ـ مظهر أجناسي : يرجع إلى خصائص الجنس الأدبي وتراكماته الموروثة، التي ترسم حدوده الأسلوبية وإمكاناته التعبيرية والتخييلية.

٣ ـ مظهر اجتماعي : ويتعلق بالنبرات الاجتماعية للأسلوب، أي حياة الكلمات وسط الفضاءات الشاسعة للفئات الاجتماعية. حيث الواقع الاجتماعي يعرف عدة لغات مترعة بالنغمات والنكهات التي تتلبسها عبر الأجيال والحقب.

ويظهر أن الأسلوبية التقليدية، كانت تركز اهتمامها على المظهر اللساني للأسلوب الروائي من حيث قواعد اللغة الأدبية والبلاغية. وتغفل

المظهر الأجناسي والاجتماعي للأسلوب الروائي. ولعل هذا الاقتصار على المظهر اللساني في دراسة الأسلوب الروائي، هو الذي جعل الأسلوبيين التقليديين، يصفون الرواية في بداية نشأتها بالسوقية، ويعتبرون الرواية جنساً غير أدبي، أي جنساً مبتذلاً، لا يرقى إلى الأجناس الأدبية السامية مثل التراجيديا والملحمة والشعر.

على خلاف ذلك، نجد " باختين "، يؤكد على المظهر الأجناسي للأسلوب الروائي، حينما يلح على " أسلوبية الجنس الأدبي " ويؤكد أيضاً على المظهر الاجتماعي للأسلوب الروائي، حين يعتبر الرواية " هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعاً منظماً أدبياً ".[٢٣]

الـهوامش

(١) ميخائيل باختين : " الكلمة في الرواية ". ترجمة يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٨ ، ص ٢٣٠

(٢) أيان واط وآخرون : " الأدب والواقع "، ترجمة محمد معتصم. عبدالجليل الازدي. نشر ج.ج تنسيفت، ط. الأولى ١٩٩٢ ص. ١٠.

(٣) أيان واط واخرون : نفسه ص ١١.

(٤) لا يعني هذا أن هذه " الصورة " بالضبط صحيحة وسليمة. ذلك أن حركة انتقال النظريات بفعل المثاقفة تخضع لعمليات من التمثل والانتقاء... وقد بين الباحث إدوار سعيد ثلاث صور لعملية انتقال النظريات. مجلة الكرمل. عدد ١٩٨٢/٩.

(٥) إحسان عبدالقدوس " أفاق " مجلة اتحاد كتاب المغرب. عدد ٢ يونيو ١٩٩٠، ص. ١٤٤!

(٦) د. عبدالسلام المسدي : " الأسلوبية والأسلوب "، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص ٦٧.

(٧) رينيه ويليك : " مفاهيم نقدية " ترجمة د. محمد عصفور، " عالم المعرفة "، عدد ١١٠

(٨) رينيه ويليك - أوستين وارين : " نظرية الأدب " ترجمة محيى الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط. الثانية ١٩٨١، ص ٢٣٩.

(٩) رينيه ويليك - أوستين وارين : " نظرية الأدب " ص ١٨٧

(١٠) أ - ف - تشيتشرين : " الأفكار والأسلوب " ، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية، بغداد. غير مؤرخ، ص : ٢٤.

(١١) ميخائيل باختين : " شعرية دوستويفسكي "، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، الطبعة الأولى ١٩٨٦، دار توبقال، ص. ١٥٤.

(١٢) ميخائيل باختين : " الكلمة في الرواية "، ص. ٢٣١ - ٢٣٢.

(١٣) ميكائيل ريفاتير : " معايير تحليل الأسلوب "، ترجمة د. حميد لحمداني، منشورات دراسات سال " الطبعة الأولى ١٩٩٣، البيضاء، ص ١٧

(١٤) بيير بورديو : " الرمز والسلطة "، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، دار توبقال، الطبعة الثانية ١٩٩٠ / ص. ٦٣.

(١٥) ميخائيل باختين : " شعرية دوستويفسكي "، ص. ٢٦٥.

(١٦) ميخائيل باختين : " الخطاب الروائي "، ترجمة محمد برادة، دار الأمان الرباط، الطبعة الثانية، ص ٣٢.

(١٧) حميد لحمداني : " أسلوبية الرواية ـ مدخل نظري "، منشورات دراسات " سال "، ط. الأولى ١٩٨٩، الدار البيضاء، ص. ٢١.

(١٨) ميخائيل باختين : " الخطاب الروائي "، ص. ٢٩.

(١٩) ميشال بوتور : " بحوث في الرواية الجديدة "، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت - باريس، ط. الثالثة ص. ٣٤.

(٢٠)

MIKHAIL BAKHTINE : " ESTHETIQUE DE LA CREATION VERBALE ", Traduit du russe, Editions, Gallimard, 1984, p. 321.

(٢١) رينيه ويليك : " مفاهيم نقدية "، ص. ٤٤٤

(٢٢) رولان بارط : " درس السيميولوجيا "، ترجمة ع. بنعبدالعالي، دار توبقال، الطبعة الثالثة ١٩٩٣، ص ٣٤.

(٢٣) ميخائيل باختين : " الخطاب الروائي "، ص : ٣٣.



وولفغانغ أيزر - التفاعل بين النص والقارىء

مالك سلمان

يحتلّ التفاعل بين بنيةَ النص الأدبي والمتلقّي موقعاً مركزياً في قراءة كل نص أدبي. ولذلك فإن نظريةَ الفن الظاهراتية تلفت الانتباه إلى أن دراسةَ العمل الأدبي يجب ألا تقتصر على النص الفعلي، بل أن تتجاوزه إلى الأفعال المتعلَقة بتلقّي ذلك النص. فالنص نفسه يقدّم " وجوهاً مخططةً " يمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالي للعمل. (رومان إنفاردن، " العمل الفنّي الأدبي "، ١٩٧٣).

ويمكن أن نستنتج من ذلك أن هناك قطبين للعمل الأدبي يمكن لنا أن ندعوهما القطب الفني والقطب الجمالي. فالقطب الفنّي هو نص المؤلف، أما القطب الجمالي فهو إدراك القارىء لهذا النص. ومن منظور هذه القطبية يتّضح أن العمل نفسه لا يمكن أن يكون متماثلاً مع النص أو مع تحقّقه، بل يجب أن يكون متموضعاً في كل مكان ما بين الاثنين. إذ يجب أن يكون فعلياً في شخصيته بحيث لا يمكن تقليصه إلى واقع النص أو ذاتيةَ القارىء، كما أنه يستمدّ ديناميته من هذا الوجود الفعلي. ومن خلال عبور القارىء في المنظورات المتنوعة التي يقدّمها النص، ومن خلال ربطه بين وجهات النظر والنماذج المتباينة، فإنه يقوم بتفعيل العمل؛ وبالتالي فهو يقوم بتفعيل نفسه أيضا.

وإذا كان الموقع الفعليّ للعمل بين النص والقارىء، فمن الواضح أن تحقيقه ناتج عن التفاعل بين الاثنين؛ ولذلك لن يكشف لنا التركيز الذي يقتصر على تقنيات المؤلف أو سيكولوجية القارىء سوى

الشيء القليل عن عملية القرءة نفسها. وهذا لا يعني أننا ننكر الأهمية الحيويَة لكلٍّ من القطبين، بل يعني - ببساطة - أن تجاهل المرء لهذه العلاقة سوف يعيق رؤيته للعمل الفعليّ. وعلى الرغم من استخدامات التحليل المنفصل، فإنه لن يكون شاملا إلا إذا كانت العلاقة هي علاقة المرسِل بالمتلقَي فقط. ومع ذلك فإن توجيه الرسالة في الأعمال الأدبية يتمّ باتجاهين، بمعنى أن القارىء "يتلقّاها" من خلال تشكيله لها. إذ ليس هناك شيفرة مشتركة، وفي أفضل الحالات بمقدورنا القول إن الشيفرة المشتركة يمكن أن تنشأ خلال العملية. ومن خلال هذا الافتراض، علينا أن نبحث عن بُنىً تمكّننا من وصف الشروط الأساسية للتفاعل؛ فعند ذلك فقط نستطيع اكتساب رؤيةٍ حول التأثيرات الكامنة في النص.

ومن الصعب وصف هذا التفاعل، ليس بسبب افتقار النقد الأدبي إلى المؤهلات التي تمكّنه من المضيّ قدماً في خطوط التوجيه، وبالطبع يمكن تحليل طرفيّ عملية التواصل - أي، النص والقارىء - بسهولةٍ أكبر من تحليل الحدث الذي يتم بينهما. ومع ذلك فهناك شروط قابلةً للإدراك تتحكم بالتفاعل بشكل عام. وينطبق بعضها بالتأكيد على العلاقة الخاصة بين النص والقارىء. ويمكن للاختلافات والتشابهات أن تتوضح إذا قمنا بتحليل مختصر لنماذج التفاعل التي تنشأ من البحث التحليلي النفسي في بنية التواصل. وسوف تخدمنا النتائج التي توصّلت إليها "مدرسة تافستوك" كنموذجٍ لإلقاء الضوء على المشكلة. (ر. د. لينغ وآخرون، "الإدراك المتبادل : نظرية وطريقة في البحث"، ١٩٦٦).

في دراسته للعلاقة المتبادلة يكتب ر. د. لينغ : " من الممكن أن أكون عاجزاً عن رؤية نفسي بالطريقة التي يراني بها الآخرون، ولكنني

أفترض باستمرار أنهم يرونني بطرق معيّنة، وأتصرّف دائماً على ضوء آراء الشخص الآخر وحاجاته الفعليّة أو المفترضة ". (المرجع السابق) والآن، لا يمكن تسمية الآراء التي يحملها الآخرون عنّي على أنها إدراكٌ " صرف "؛ فهي ناتجة عن التأويل. وتنشأ هذه الحاجة إلى التأويل من بنية التجربة العلائقية المتبادلة. إذ إننا نعرف بعضنا البعض من خلال رؤية أحدنا لسلوك الآخر، لكننا لا نعرف كيف ينظر إلينا الآخرون.

ويتابع لينغ خطَّ التفكير هذا حين يقول في كتاب " سياسة التجربة " : " إن رؤيتك لي غير مرئية بالنسبة لي، كما أن رؤيتي غير مرئية بالنسبة لك. فأنا لا أستطيع أن أرى رؤيتك، كما أنك لا تستطيع أن ترى رؤيتي. فكلانا شخصان غير مرئيين. والناس جميعاً لا مرئيَون بالنسبة لبعضهم البعض. فالمعرفة هي احتجاب الإنسان عن رؤية الإنسان " (" سياسة التجربة "، ١٩٦٨) ومع ذلك فإن هذا الاحتجاب عن الرؤية هو الذي يشكّل أساس العلاقات المتبادلة، وهو اساس يدعوه لينغ " لا - شيء "؛ " فذاك الذي يقع في الوسط لا يمكن أن تسمّيه أشياء واقعة في الوسط أيضاً؛ فالوسط هو نفسه " لا – شيء ". (المرجع السابق) وفي جميع علاقاتنا السابقة نبني على هذا " اللا – شيء " لأننا نستجيب وكأننا نعرف كيف يرانا الآخرون؛ فنحن دائماً نشكّل آراءً عن آرائهم، ثم نتصرّف وكأن آراءنا عن آرائهم بمثابة حقائق. فلذلك يعتمد الاحتكاك على تعبئتنا المستمرة لفجوةٍ مركزية في معرفتنا. وهكذا يتحقّق التفاعل الثنائي والديناميّ نتيجة عجزنا عن إدراك الكيفيّة التي يعرف بها أحدنا الآخر، والذي يبرهن بدوره على أنه دافع على التفاعل. ومن هذه الحقيقة تنشأ الحاجة الأساسية للتأويل والتي تقوم بتنظيم عملية التفاعل برمّتها. وبما أن الإدراك مشروطٌ بالتصوّر المسبق، فكلّ شيء ندركه

يعني لنا شيئا ما من خلال معالجته فقط؛ إذ إن الإدراك الصّرف ضربٌ من المستحيل. ولذلك فإن التفاعل الثنائي معطيً طبيعياً، بل ينشأ من نشاط تأويليَ يحتوي على رؤيتنا للآخرين وتصوّره عن أنفسنا بشكل حتمي.

والاختلاف الواضح والرئيسي بين القراءة وأشكال التفاعل الاجتماعي كافّة هو غياب التقابل المباشر في حالة القراءة *. (أ. غوفمان، " طقس التفاعل : مقالات حول سلوكية التقابل المباشر "، ١٩٦٧) فالنص لا يستطيع أن يكيّف نفسه مع كل قارىء يقرأه. ويمكن أن يوجّه أحد طرفي التفاعل الثنائي الأسئلة إلى الآخر للتحقّق من المقدار الذي ملأت به تصوّراتهما فجوةُ استمالة معرفة رؤية الآخر. ومع ذلك لا يمكن للقارىء أن يعرف من النص مدى دقّة، أوَ عدم دقّة، آرائه حوله. وفوق ذلك كله، فإن التفاعل الثنائي يخدم أغراضاً محدّدة؛ ولذلك يكون للتفاعل النصي نوع من السياق التنظيمي بشكل دائم، والذي غالباً ما يؤدي وظيفة المقارنة الثلاثية (tertium comparatonis). ليس هناك إطار مرجعيّ يحكم العلاقة بين القارىء والنص؛ فعلى النقيض من ذلك فإن الشيفرات التي يمكن أن تنظّم هذا التفاعل تكون مجزّأةً في النص، ويجب أولاً إعادة تجميعها أو، في معظم الحالات، إعادة بنائها قبل أن نستطيع تاسيس أي إطار مرجعيّ. وهنا نجد، فيما يتعلّق بالشروط والمقاصد، اختلافين اثنين بين العلاقة بين القارىء والنص، والتفاعل الثنائي بين الشركاء الاجتماعيين.

والآن، فإن فقدان القدرة على التحقّق وانعدام الغرض المحدّد هما اللذان يقودان إلى التفاعل بين النص والقارىء، وهنا يوجد رابط حيوي مع التفاعل الثنائي. فالتواصل الاجتماعي، كما رأينا، ينبع من

عجز الناس عن معرفة رؤية الآخرين لهم، وليس من الوضع العام أو من الأعراف التي تربط الشريكين أحدهما مع الآخر. إن الأوضاع والأعراف تنظِّم الطريقة التي يتم بها ردم الفجوات، ولكن الفجوات تنشأ من عدم القدرة على المعرفة، وبالتالي فهي تعمل كباعثٍ أساسي على التواصل. وبالطريقة نفسها فالفجوات، أي التنافر الأساسي بين النصّ والقارىء، هي التي تولِّد التواصل؛ حيث يستجيب الإطار المرجعي العام إلى "اللا - شيء"، مما يسبب وقوع التفاعل بين الأشخاص. إن "اللا - شيء" والتنافر شكلان مختلفان لفراغ مشكِلٍ وغير محدّد يشكل أساس عمليات التفاعل كافةً. وفي حالة التفاعل الثنائي تتم إزاحةَ انعدام التوازن من خلال تأسيس الروابط البراغماتية الناتجة في عمل من الأعمال، ولذلك تكون الشروط المسبقة محدّدة بعلاقتها بالأوضاع والأطر المرجعية العامة. إن انعدام التوازن بين النص والقارىء غير محدّد، واستحالة التحديد هذه هي التي تزيد من تنوّع التواصل الممكن.

والآن، إذا أردنا النجاح للتواصل بين النص والقارىء، فيجب أن يخضع نشاط القارىء أيضاً إلى سيطرة النص بطريقة ما. ولا يمكن لهذه السيطرة أن تكون محدودةً كما هو الأمر في وضعيَة المواجهة. وبالقدر نفسه، لا يمكن أن تكون محدودة كالشيفرة الاجتماعيةَ التي تنظِّم التفاعل الاجتماعي. ومع ذلك، على العناصر المرشِدة، التي تعمل في عمليةَ القراءة، أن تحرِّض على بدء التواصل وتسيطر عليه. ولا يمكن فهم هذه السيطرة بصفتها وحدةً مفهومةً تحصل بشكل مستقلّ عن عمليةَ التواصل. فعلى الرغم من أنها تمارس من قِبَل النص، إلا أنها ليست في النص. ويتّضح هذا بشكل جليٍ في تعليقٍ لفرجينيا وولف على روايات جين أوستن :

> وهكذا فإن أوستن تعبّر عن عواطف أعمق بكثير مما يظهر على السطح. فهي تحرّضنا على استحضار ما هو غائب. فعلى الرغم من أن ما تقدّمه يبدو ضنيلا وقليلا، إلا أنه مكوّنٌ من شيء يتوسّع في ذهن القارىء، ويمنح المشاهد التي تبدو تافهةً من الخارج أكثر أشكال الحياة بقاءً واستمرارا. فالتركيز يقع دائما على الشخصية... كما تبقينا انحرافات الحوار والتواءاته مُعلّقين على كلاليب التشويق. ويتركز نصف انتباهنا على اللحظة الحالية ونصفه الآخر على المستقبل. ... وهنا، في هذه القصة غير المنتهية والقصة الرئيسة الأدنى، تكمن جميع عناصر عظمة جين أوستن". (فرجينيا وولف، " القارىء العام : الحلقات الأولى "، ١٩٥٧).

إن ذلك الذي يتم إسقاطه من المشاهد التي تبدو تافهةً للوهلة الأولى، أي الفجوات الناشئة عن الحوار، هي التي تحرض القارىء على ملء الفراغات من خلال الإسقاطات. إذ إن القارىء يُشدّ إلى الأحداث ويدفَع إلى تزويد المقصود من ذلك الذي لا يقوله النص. وما يُقال فقط يبدو وكأنه يكتسب أهمية كمرجعٍ لذلك الذي لم يُقلْ. فالتضمينات، وليس التصريحات، هي التي تعطي الشكل والوزن للمعنى. ومع تشكّل ما لا يقال في خيال القارىء، " يتوسّع " ما يقوله النص ليكتسب أهميةً أكبر مما كنا نفترض : فحتى المشاهد التافهة يمكن أن تبدو عظيمةً ومعقدةً بشكل يبعث على الدهشة. إن " الشكل الثابت للحياة " الذي تتحدث عنه فرجينيا وولف ليس معروضاً على الصحافة المطبوعة ؛ إنه نتاج التفاعل بين النص والقارىء.

إذاً، التواصل في الأدب عملية لا يتم تحريكها وتنظيمها بواسطة شيفرة معطاة، وإنما من خلال تفاعلٍ مقيَّدٍ ومضخَّم، بين الواضح والمستتر، بين الإظهار والإخفاء. فالذي يخفيه النص يحرّض القارىء على الفعل، ولكن هذا الفعل خاضع أيضاً لما هو ظاهر؛ ويتم تحويل ما هو واضح في اللحظة التي يتم فيها إخراج ما هو متضمَّن إلى دائرة الضوء. فالتواصل يبدأ كلما قام القارىء بملء الفجوات. وتؤدي الفجوات وظيفة المحور الذي تدور حوله علاقة النص بالقارىء. ومن هنا، تحرّض فراغات النص المنبنيةَ القارىء على ممارسة عمليةَ التخييل ضمن الشروط التي يحدّدها النص. ومع ذلك فهناك مكان آخر في النظام النَّصي يتقارب فيه النص والقارىء، وهذا ما تحدده نماذج النَّفي المختلفة التي تنشأ خلال القراءة. إذ تتحكّم الفراغات وعمليات النَّفي بعمليةِ التواصل بطرائقهما المختلفة : حيث تترك الفراغات الإرتباط بين المنظورات النصيَّة مفتوحاً. محرّضةً بذلك القارىء على تنسيق هذه المنظورات والنماذج – وبكلمات أخرى، فهي تدفع القارىء إلى إنجاز عمليات أساسية داخل النص. وتستحضر نماذج النَّفي المتعددة عناصرَ محدَّدةً ومألوفة، أو معرفةً ما، ثم تلغيها بعد ذلك. ومع ذلك يبقى الشيء المُلغى تحت أنظارنا محدِثاً بذلك تعديلاتٍ في موقف القارىء تجاه ما هو مألوف وحاسم ـ وبكلمات أخرى، يتم إرشاده لتبنّي موقعٍ بالنسبة إلى النص.

ولإلقاء الضوء على عملية التواصل، سوف نركز اهتمامنا على الطريقة التي تطلق بها الفراغات شرارةَ نشاطِ القارىء وتتحكم بهذا النشاط في الوقت نفسه. تشير الفراغات إلى وجوب ربط أجزاء النص ونماذجه المختلفة على الرغم من أن النص لا يقول ذلك. إنها نقاط

ارتباط النص اللامرئية، ومن خلال تمييزها بين المخططات والمنظورات النصيّة فهي تعمل، في الوقت نفسه، على تحريض عمليات التخييل عند القارىء. ونتيجة لذلك " تختفي " الفجوات بمجرّد ربط هذه المخططات والمنظورات بعضها بالآخر.

وإذا أردنا إدراك البنية اللامرئيّة التي تنظّم الارتباط أو حتى المعنى - دون أن تشكّلها - فعلينا أن نتذكر الأشكال المتعددة التي يتم من خلالها تقديم الأجزاء المختلفة إلى وجهة نظر القارىء في عملية القراءة. ونحن نشاهد شكلها الأوليّ على مستوى القصة. إذ تُقطَع خيوط الحبكة بشكل مفاجىء، أو أنها تستمرّ في اتجاهات غير متوقعة. فأحد الأقسام السرديّة يركز على شخصية معينة، ثم يستمر بعد ذلك من خلال التقديم الفوري والمفاجىء لشخصيات جديدة. وغالباً ما يُشار إلى هذه التغييرات المفاجئة بواسطة فصول جديدة تعمل على تمييزها بشكل واضح؛ ومع ذلك فإن موضوع هذا التمييز ليس الفصل، بقدر ما هو دعوة ضمنيّة لإيجاد الرابطة المفقودة. وأكثر من ذلك، وفي كل لحظة قراءة لفظية، لا تنكشف لوجهة نظر القارىء المتجوّلة سوى أجزاء معينة من المنظورات النصيّة.

ولكي ندرك تماماً ما هو متضمَّن، علينا أن نتذكر أن النص السردي مشكَّلٌ من منظورات متنوعة تحدّد إطار نظرة المؤلف وتؤمّن لنا مدخلاً إلى ماهية الأشياء التي يُفتَرَض بالقارىء أن يتصوّرها. وهناك أربعة منظورات رئيسة للسرد : منظور الراوي، ومنظورات الشخصيات، ومنظورات الحبكة، ومنظورات القارىء المتخيَّل. وعلى الرغم من احتمال اختلاف هذه المنظورات في درجة أهميتها وترتيبها، إلاّ أن أياً منها لا يماثل بحدّ ذاته معنى النص الذي يتم استحضاره من خلال

مزاوجة القارىء المستمرة لها أثناء عملية القراءة. إن التقسيمات الثانوية لكلٍ من هذه المنظورات النصيةَ تزيد من عدد الفراغات؛ ولذلك غالباً ما ينقسم منظور الراوي إلى منظور المؤلف الضمني المتموضع مقابل منظور المؤلف كراو. كما يمكن وضع منظور البطل مقابل منظور الشخصيات الثانوية. وبالإمكان تقسيم منظور القارىء الخيالي بين الموقع الظاهر المخصص له وبين الموقف الضمنيّ الذي يتبناه من هذا الموقع.

وبينما تتنقّل وجهة نظر القارىء المتجولَة بين هذه الأجزاء كلها، فإن تغيّرها المستمر خلال زمن القراءة يزاوج بين هذه الأجزاء، مشكلا بذلك شبكةً من المنظورات التي يفتح فيها كل منظور نافذة على المنظورات الأخرى وعلى الموضوع المتخيَل المقصود أيضاً. ولذلك لا يمكن مساواة أي منظور نصّي واحد مع هذا الموضوع المتخيَل، فهو لا يشكّل سوى وجه واحد من أوجهه المتعددة. فالموضوع نفسه هو نتاج ترابطٍ متبادلٍ يكون تركيبه منظماً، إلى درجة كبيرة، من قبل الفراغات، كما يكون محكوماً بها أيضاً.

ولكي نوضح هذه العمليةَ، سنقدم أولاً وصفاً تخطيطياً لكيفيَة عمل الفراغات، وبعد ذلك سوف نحاول توضيح هذه الوظيفة بمثال. خلال زمن القراءة تتحرك أجزاء المنظورات المتعددة إلى نقطة التركيز لتتوضَع مقابل الأجزاء السابقة. وهكذا فإن أجزاء منظورات الشخصيات والراوي والقارىء المتخيَل لا يتم انتظامها في تتابع مرحليّ وإنما يتم تحويلها أيضاً إلى عاكساتٍ متبادلة. إذ إن الفراغ - كونه مكاناً خالياً بين الأجزاء - يمكّنها من الاتصال ببعضها البعض، فتقوم بتامين الاستمرارية لحقل الرؤية المتعلق بوجهة النظر المتجولَة. ويتشكل الحقل المرجعي

دوماً عند توفر موقعين مرتبطين، على الأقل، يؤثر أحدهما على الآخر ـ فهو الوحدة التنظيمية الأدنى في عمليات الإدراك كافة (راجع : آرون غيرفيتش، " حقل الوعي "، ١٩٦٤)، كما أنه الوحدة التنظيمية الأساسية لوجهة النظر المتجولة.

فالميزة البنيوية الاولى للفراغ، إذاً، هي تأمين حقل مرجعي منظم من الأجزاء النصيّة التفاعلية التي تقوم إحداها بإسقاط نفسها على الأخرى. والآن، فإن الأجزاء الموجودة في الحقل ذات قيمة متساوية بنيوياً، وعملية جمعها سويةً تلقي الضوء على نقاط التشابه والاختلاف بينها. وتفسح هذه العلاقة المجال لنشوء توتر يجب حلّه لأن " إحدى وظائف البعد الثالث هي أن يأتي للإنقاذ عندما تصعب الأمور في البعد الثاني "، كما يلاحظ آرنهايم في سياقٍ أكثر عموميةً. (رودولف آرنهايم. " نحو سيكولوجيا للفن "، ١٩٦٧) ويظهر البعد الثالث عند إعطاء أجزاء الحقل المرجعي إطاراً مشتركاً، مما يسمح للقارىء بربط نقاط الالتقاء والاختلاف ويمكّنه ـ بالتالي ـ من فهم النماذج الكامنة في هذه الروابط. ولكن هذا الإطار هو فراغ أيضاً، فراغ يحتاج إلى فعلٍ تخييليّ لملئه. ويبدو الأمر وكأن الفراغ الموجود في حقل وجهة نظر القارىء قد غيّر موقعه. فقد بدأ كمكانٍ فارغ بين أجزاء المنظور، مشيراً إلى قابلية ترابط الأجزاء، وبالتالي فإنه يقوم بتنظيمها في إسقاطات ذات تأثير متبادل. ولكن مع تأسيس قابلية الترابط هذه فإن الفراغ – بوصفه إطاراً غير مشكّلٍ لهذه الأجزاء المتفاعلة –يمكّن القارىء من إنتاج علاقة حاسمة بينها. ويمكن لنا أن نستنتج سلفاً من هذا التغيير في الموقع أن الفراغ يتحكم بشكل كبير في كافة العمليات التي تتم داخل الحقل المرجعي لوجهة النظر المتجولة.

والآن نأتي إلـى الوظيفـة الثالثـة، والأكـثر حسماً، للفـراغ. فمـع ترابط الأجزاء وتأسيس علاقة حاسـمة، يتـم تشـكيل حقـل مرجعي يشـكّل لحظةَ قراءةٍ معينة تتمتع بدورها ببنيةٍ قابلةٍ للإدراك. فكمـا رأينـا سـابقاً، يتم تصنيف الأجزاء داخل الحقل المرجعي من خـلال تنقيـل وجهـة النظـر بين الأجزاء المنظورة. والجـزء الـذي نركـز عليـه وجهـة النظـر فـي كـل لحظة معينة يصبح هـو الموضوعـة *. وتصبـح موضوعـةُ لحظـةٍ معينـة الخلفيةَ التي يتحقق عليها الجـزء التـالي. وهكـذا فكلمـا أصبـح جـزءٌ مـا موضوعةً، فَقَدَ الثاني صلته الموضوعاتية بالموضوع وتحوّل إلـى موقـعٍ هامشيَ وفارغٍ موضوعاتيـاً يمكن للقـارىء أن يمـلأه - وهذا مـا يحـدث في العـادة - لكي يركز على الجزء الموضوعاتي الجديد.

وفي عملية الربط هذه ربما يكون من المناسب أن نسمي الموقـع الهامشي أو الأفقي " شـاغراً "، وليـس " فراغـاً "؛ فالفراغـات تشـير إلـى قابليـة الربـط المعلّقـة فـي النـص، بينمـا تدلّـل الشـواغر علــى أجـزاء لا موضوعاتية ضمن الحقـل المرجعي لوجهـة النظـر المتجولـة. فالشـواغر إذاً، هي أدوات مرشدة هامة في عملية بناء الموضوع الجمالي، إذ تقـوم بتجديد نظرة القارىء إلى الموضوعـة الجديـدة التـي تحـدّد - بدورهـا - نظرته إلى الموضوعات السابقة. ومع ذلك لا يتم تشـكيل هـذه التعديـلات في النص؛ إذ يجب تطبيقها مـن خـلال نشـاط القـارىء التخييلـي. وهكـذا تمكّن هذه الشواغر القارىءَ من تجميع الأجزاء في حقل محدد من خـلال التعديلات المتبادلة بغية تشكيل المواقع من تلك الحقول وتكييف كل موقع مع الموقع الذي يليه والمواقع التي سبقته، في عمليةٍ تعمـل فـي النهايـة على تحويل المنظورات النصيّة إلى موضوع النـص الجمـالي، من خـلال مدى كاملٍ من الموضوعات المتناوبة والعلاقات الخلفية.

والآن، دعونا نأخذ مثالاً لتوضيح العمليات التي تنتج من الفراغات في الحقل المرجعي لوجهة النظر المتجولة وتخضع لسيطرتها. ولذلك سوف نلقي نظرةً سريعةً على رواية فيلدينغ " توم جونز "، آخذين بعين الاعتبار منظور الشخصيات بشكل خاص : منظور البطل ومنظورات الشخصيات الثانوية. يتحقق هدف فيلدينغ في وصف الطبيعة الإنسانية عن طريق مخزونٍ يعمل على دمج الأعراف السائدة للأنظمة الفكرية والاجتماعية في القرن الثامن عشر، وتقديمها على أساس أنها تتحكم بسلوك أهم الشخصيات. وبشكل عام فإن هذه الأعراف مرتَبة، بشكل أو بآخر، في نماذج متعارضة بشكل واضح؛ حيث يضع أولووردي (الخيريَة) مقابل سكوايرويسترن (العاطفة المسيطرة)؛ وينطبق الشيء نفسه على المعلمين الاثنين سكوير (لياقة الأشياء الأزليَة) وثواكم (العقل البشري كبؤرة للرذيلة) اللذين تتم معارضتهما مع أولووردي، وهكذا.

ففي الأوضاع الفردية يتم ربط البطل بأخلاقية التسامح والفقه والفلسفة وأنثروبولوجيا القرن الثامن عشر وأرستقراطيته. ويؤدي التعارض والتباين في منظور الشخصيات إلى بروز الروابط المفقودة التي تمكّن البطل والأعراف من أن يوضح أحدهما نفسه للآخر، والتي تتَحد من خلالها الأوضاع الفردية في حقل مرجعي. ولا يمكن تصنيف سلوك البطل تحت هذه الأعراف. كما تتقلَص هذه الأعراف - من خلال تتابع الأوضاع - إلى تجلٍ ماديَ للطبيعة الإنسانية. ومع ذلك فهذه ملاحظة يجب على القارىء أن يكون قد انتبه إليها من تلقاء نفسه، فنادراً ما يقدّم النص هكذا ترتيبات، على الرغم من أنها مقدّمة مسبقاً في بنية الموضوعة وفي الخلفية. إن التناقضات التي تنشأ باستمرار بين منظورات البطل ومنظورات الشخصيات الثانوية، تولّد سلسلةً من

المواقع المتغيرة التي تفقد، مع كل موضوعة، صلتها بالموضوع وتبقى في الخلفية لكي تؤثر على الموضوعة التالية وتتحكم بها. وفي كل مرة يقوم فيها البطل بخرق الأعراف - كما يفعل في معظم الأحيان - يمكن الحكم على الوضع الناتج بطريقة واحدة أو بطريقتين مختلفتين : فإما أن يبدو العرف تقليصاً كبيراً للطبيعة الانسانية، وفي هذه الحالة ننظر إلى الموضوعة من موقع البطل؛ أو أن هذا الخرق يكشف عن نواقص الطبيعة البشرية وعيوبها، وفي هذه الحالة فإن العرف هو الذي يتحكّم بوجهة نظرنا.

وفي كلتا الحالتين فإننا نمتلك البنية نفسها للمواقع المتداخلة التي يتم تحويلها إلى معنىً محدّد. وبالنسبة لتلك الشخصيات التي تمثّل معياراً للسلوك - وبشكل خاص، أونوورذي وسكواير ويسترن وسكوير وثواكم - فلإن الطبيعة الإنسانية محدّدة بمبدأ واحد، حيث توصَم كافة الاحتمالات التي لا تنسجم مع هذا المبدأ بالسلبية. ولكن عندما تفرض الاحتمالات المرفوضة تأثيرها على سير الأحداث بحيث تكشف عن تصورات هذا المبدأ وعيوبه، فإن المعايير تأخذ بالظهور في ضوء مختلف؛ إذ تبدأ أوجه الطبيعة الإنسانية التي تبدو سلبيةً بشنَ هجومٍ معاكس - إذا صحَ التعبير - ضدَ المبدأ نفسه، ملقيةً ظلال الشك عليه وكاشفةً لقصوراته وعيوبه.

وبهذه الطريقة يولَد رفضُ المعيار المعنّي للاحتمالات الأخرى تنوّعاً فعلياً في الطبيعة الإنسانية يأخذ شكلاً محدّداً، إلى درجة أن المعيار يظهر كقيدٍ للطبيعة الإنسانية. فانتباه القارىء مثبّتٌ الآن ليس على ما تمثّله المعايير وإنما على ما يستبعده تمثيلها. وهكذا فإن الموضوع الجمالي - الذي يشكل الطَيفَ الكامل للطبيعة الإنسانية - يأخذ بالظهور

مما ترمز إليه الاحتمالات المرفوضة. وبهذه الطريقة تتغيّر وظيفة هذه المعايير نفسها : إذ لم تعد تمثّل النواظم الاجتماعية المسيطرة على الأنظمة الفكرية في القرن الثامن عشر، ولكنها تشير ـ بدلاً من ذلك ـ إلى درجة التجربة الإنسانية التي تقوم بكبحها لأنها، كمبادىء صارمة، لا تستطيع أن تتحمّل أية تغييرات.

وتحدث تحوّلات من هذا النوع كلما كانت المعايير تشكل الموضوعة المؤسَسة، وكلما بقي منظور البطل يشكل الخلفية التي تتحكم بوجهة نظر القارىء. ولكن كلما أصبح البطل هو الموضوعة، وكلما شكلت معايير الشخصيات الثانوية وجهةَ النظر، فإن عفويّته البريئة تتحول إلى فسادٍ ذي طبيعة قسريّة. وهكذا فإن موقع البطل يتحول بحيث لا يعود الموقع الذي نحكم منه على المعايير؛ فعوضاً عن ذلك نرى أن أفضل النوايا يمكن أن تخطر على الذهن إذا لم نوجّهها بالحذر، كما يجب أن نتحكم بالعفويّة بواسطة التّعقُل، إذا كان سيمكّننا من الحفاظ على أنفسنا. (راجع : هنري فيلدينغ، " توم جونز "، ١٩٦٢).

إن التحولات التي يولّدها التفاعل بين الموضوعة والخلفية متصلةٌ بشكل وثيق بموقع الشاغر المتغيّر داخل الحقل المرجعيّ. فحالما يتم استيعاب موضوعة ما. تبعاً لشروط الموقع الهامشي للجزء السابقِ، لابدّ عندها من حدوث تغذية إرجاعية تعمل على تغيير الأثر المشكّل لوجهة نظر القارىء بشكل ارتجاعيّ. وهذا التحويل المتبادل تأويليٌ بطبيعته، حتى لو لم نكن واعين لعمليات التأويل الناتجة عن تبديل وجهات نظرنا وتحديدها المتبادل. وبهذا المعنى، يحوّل الشاغرُ الحقل المعرفيّ لوجهة النظر المتحركة إلى بنيةٍ ذاتية التنظيم تظهر كإحدى أهمّ الروابط في التفاعل بين النص والقارىء، وتمنع التحويل المتبادل للأجزاء النصيّة من أن يتمّ على أساسٍ اعتباطي.

ولكي نلخَص ما سبق، نقول إن الفراغ في النص التخييليَ يحث النشاط التشكيليَ للقارىء ويعمل على توجيهه. وبما أن الفراغ تعليقٌ لقابليةِ الاتصال بين المنظور النصيَ وأجزاء المنظور، فإنه يدلَ على الحاجة إلى مكافىء؛ وبذلك يقوم بتحويل الأجزاء إلى إسقاطاتٍ متبادلة تنظِم، بدورها، وجهة نظر القارىء المتجولة كحقلٍ معرفيَ. ويتم حلُ التأزَم الناشىء ضمن الحقل بين أجزاء المنظور المتماثلة بواسطة بنية الموضوعة والخلفية التي تقود وجهة النظر إلى التركيز على جزءٍ واحدٍ باعتباره الموضوعة، والذي سيتم استيعابه في الموقع الشاغر موضوعاتياً والذي يحتلَه القارىء الآن كموقعٍ له. وتبقى المواقع الشاغرة موضوعاتياً حاضرةً في الخلفية التي تحدث عليها الموضوعات الجديدة؛ فهي تحدَد تلك الموضوعات وتؤثر فيها، كما أنها تتأثر بها بشكل ارتجاعيَ؛ فكلما تراجعت موضوعةٌ ما إلى خلفية الموضوعة التي تليها، كلما تغيَر الشاغر مفسحاً المجال لحدوث تحوّل متبادل. وبما أن الشاغر مبنيَ نتيجةَ تتابع المواقع أثناء زمن القراءة، فإن وجهة نظر القارىء لا تستطيع الاستمرار بشكل اعتباطي؛ فالموقع الشاغر موضوعاتياً يؤدي وظيفة الزاوية التي يتم منها التأويل الإنتقائي.

ولابدَ هنا من التأكيد على نقطتين اثنتين : (١) وصفنا بنية الفراغ بطريقة مجردة وشبه مثالية لكي نشرح المحور الذي يدور حوله التفاعل بين النص والقارىء؛ (٢) يتمتع الفراغ بخصائص بنيويَة مختلفة تتعاشق مع بعضها البعض. فالقارىء يملأ الفراغ في النص منتِجاً بذلك حقلاً مرجعياً؛ ويَملأ الفراغ – الذي ينشأ بدوره في الحقل المعرفي – بواسطة بنية الموضوعة والخلفية؛ كما يَملأ الشاغر – الذي ينشأ من الموضوعات المتقاربة والخلفيات – بواسطة موقع

القارىء الذي تنطلق منه التحولات المتبادلة المختلفة لتقود إلى ظهور الموضوع الجمالي. وتؤدي الخصائص البنيوية المرسومة إلى انتقال الفراغ، بحيث تدلّ المواقع المتغيّرة للمكان الفارغ على حاجةٍ أكيدة إلى التحديد، هذه المواقع التي سيملؤها النشاط التشكيلي للقارىء. وبهذا المعنى، يقوم الفراغ المنتقل برسم الطريق الذي سوف تسلكه وجهة النظر المتجولة، يقودها التتابع ذاتي التنظيم الذي تتداخل فيه الخصائص البنيوية للفراغ.

والآن نحن في موقعٍ يؤهّلنا لتحديد المقصود من مشاركة القارىء في النص. فإذا كان الفراغ مسؤولاً بشكل كبير عن النشاطات التي أتينا على ذكرها، فهذا ينطوي على أن المشاركة تعني أن القارىء لا يُستدعى ببساطة إلى " تذويت " المواقع المعطاة في النص [أي، إلى تحويلها إلى شيء داخلي وذاتي]، ولكنه يُستَحَثّ لكي يجعلها تؤثّر في بعضها البعض ويحوّل بعضَها البعضَ الآخر. وبذلك يأخذ الموضوع الجمالي بالظهور. وتقوم بنية الفراغ بتنظيم هذه المشاركة والكشف عن الارتباط الحميم بين هذه البنية والقارىء. ويتطابق هذا التداخل مع ملاحظة بياجيه تطابقاً تاماً : " بكلمة واحدة، القارىء موجود وحيّ، لأن الميزة الرئيسة لكل بنية هي عملية البناء نفسها ". (جان بياجيه، " البنيوية "، ١٩٧٣) يظهر الفراغ في النص التخييلي كبنيةٍ أمثالية، وتتكون وظيفته من بدء العمليات المنبنية في القارىء، والتي يتم من خلالها إرسال التفاعل المتبادل للمواقع النصيّة إلى الوعي. إن الفراغ المنتقل مسؤولٌ عن سلسلة من الصور المتصادمة التي تقوم كلّ منها بتحديد الأخرى خلال زمن القراءة. وتطبع الصورة المطروحة نفسها على لاحقتها، على الرغم من أن الغرضَ المسند إلى الثانية هو تقويم نواقص الأولى. وفي هذا السياق ترتبط الصور مع بعضها البعض في

سلسلةٍ متعاقبة؛ ومن خلال هذه السلسلة نفسها يتولّد معنى النص في خيال القارىء.

الهوامش

* من الواضح أن أيزر يشير هنا إلى غياب اللقاء وجها لوجه بين القارىء والمؤلف؛ إذ إن الكتاب يشكل وسيطا بين الاثنين. وهو وسيط لا يمكنه أن يكون ديناميا ومتغيرا أثناء عملية التواصل إلا من خلال القارىء نفسه. (م).

* يجدر بنا في هذا السياق، أن نأخذ بعين الاعتبار تعنيفات وولف على تشكيلها لشخصياتها الروائية فهي تشير في مذكراتها قائلة: " إنني مستغرقة في التفكير حول القراءة والكتابة، وليس لدي الوقت لوصف خططي. على أن أقول أشياء كثيرة حول " الساعات " [مخطوطة رائعة وولف التي نشرت بعنوان " السيدة دالاوي " في سنة ١٩٢٥] وحول الاكتشاف الذي حققته: كيف أحفر كهوفا جميلة خلف شخصياتي؛ وأظن أن هذا يحقق ما أريده بالضبط: الإنسانية والدعابة والعمق. والفكرة الكافية وراء ذلك هي أن هذه الكهوف سوف يتصل بعضها بالآخر. وسوف يخرج كل منها إلى الضوء في اللحظة الحالية " (ليونارد وولف (إعداد)، مذكرات كاتبة: مقاطع من مذكرات فرجينيا وولف "، ١٩٥٣) إن هذا التأثير الموحي لـ " الكهوف الجميلة " مستمر في عملها من خلال ما تتركه خارج النص. وحول هذا الموضوع أشار ت. س. إليوت مرة إلى أن " ملاحظتها، التي تشتغل بطريقة مستمرة، تتضمن عملا تنظيميا ضخما ومتتابعا. فهي لا تلقي الضوء بلمعات مبهرة مفاجئة ولكنها تنشر ضوءا ناعما ورائقا. وبدلا من البحث عن الأشياء البدائية، فهي تسعى وراء ما هو حضاري، ما هو حضاري بشكل رفيع، حيث تسقط، مع ذلك شيئا ما. ويسقط هذا الشيء بشكل متعمد بواسطة ما يمكن أن نسميه بالجهد الأخلاقي للإرادة. وبما أنه أسقط فإنه، بمعنى من المعاني - بمعنى يبعث على الكآبة - موجود وحاضر " (" ت. س. إليوت يقدم فرجينيا وولف للقراء الفرنسيين "، في: روبن سيجمدار وآلن مكلورين (إعداد)، " فرجينيا وولف: الإرث النقدي "، ١٩٧٥).

* أستخدم هنا كلمة " موضوعة " مقابل كلمة " theme "؛ ومن هنا كلمات " موضوعات " و " موضوعاتي " و " موضوعاتية " (م).

Wolfgang Iser. " Interaction Between Text and Reader ", in :

Susan Suleiman and Inge Crasman (eds.) The Reader in the Text; Essays on Audience and Inkrpretation (Princeton : University Press, 1980), pp. 106 - 119.



الشعرية والتجاوز - نماذج تشكيلية من الوطن العربي

عبدالرحمن السليمان

الشعرية مغايرة توجد في كل إتجاه وإن كنا لا نشعر بالحاجة دوماً إلى تسميتها، إنها في تحول، وتلك أفضل علاماتها.

هكذا ينتهي تزفيتان تودروف في تقديمه للطبعة العربية لكتابه الشعرية...

تعاد الشعرية إلى أرسطو، وهي في شكلها الحديث ترجَع إلى الشكلانيّين الروس. وعندما نقل د. علوش هذا المصطلح في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة قال " أن الشاعرية درس يتكفل باكتشاف المعرفة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي. أي الأدبية عند ميشونيك. وأن تودروف استعمله كشبه مرادف لعلم / نظرية الأدب وانها أيضا تعرف كنظرية عامة للأعمال الأدبية ".

وعرف العرب الشعرية كمصطلح منذ فن الشعر لأرسطو وهو " عنى باستقصاء جماليات الأجناس الأدبية في عصره كالملحمة والدراما والشعر الغنائي، دون أن يقتصر على الشعر فقط ".

لكن المصطلح يتجاوز فيما بعد هذا المحدد ليدخل ضمن مقابلات يسردها فاضل ثامر (الانشائية ونظرية الأدب والشاعرية وقضايا الفن الإبداعي وعلم الأدب وصناعة الأدب..).

وبدا الإختلاف واضحاً في ترجمات العبارة الانجليزية poetics ، وكما يقول حسن ناظم " إنه تصعيد لأزمة الإصطلاح التي يعاني منها النقد

العربي الحديث. وأنه لا مسوغ لاجتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد ".

إن تزفيتان تودروف يشير إلى أنه (علينا لكي نفهم الشعرية أن ننطلق من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسطة إلى حد ما عن الدراسات الأدبية، وليس من الضروري أن يصف التيارات والمدارس الموجودة، بل يكفي أن نذكَر بالمواقف المتخذة بشأن عدة اختيارات أساسية ". لكنه يقدم للترجمة العربية لكتابة الشعرية " إذا لم أكن غيرت طريقة نظري للأشياء، فلما إضافة هذا التمهيد " ولم يكن يرغب وقتها أن يُحدث تغييراً أو تعديلاً على كتابه الشعرية خلاف إضافة المقدمة، وهو مع ذلك يشير إلى كثرة التأملات حول الأجناس الأدبية، بقدم نظرية الأدب.. " صحيح أن الأجناس الأدبية كانت تنتمي إلى الأدب أو إلى القصيدة أو إلى الفنون الجميلة ولكنها كانت تعبَر عن وحدة من مستوى أدنى تنتج عن تقطيع بامكاننا أن نقارنه بموضوعات نظرية الأدب السابقة " كما ويضيف مؤكداً على فكرة وحدة الفنون التي بدأت تفرض نفسها. وأخذت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن تؤطر على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبة (أعني الشعر والرسم) يقول تودروف. وتحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي علم الجمال.

لقد استفادت الفنون والإبداعات الأخرى غير الشعر من مصطلحات حصرت غالباً على جانب أدبي ولعل الشعرية كمصطلح يدخل في جانب بصري يضيف للنقد ويفتح منافذ جديدة على عالم اللوحة والقطعة الفنية " إن ربط الشعر بالرسم ـ يقول ـ جابر عصفور ـ كان يؤدي إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسَية. هذا عن طريق المَشَاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقياً بصريا

مباشراً، ذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بين العقل، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصور البصرية الواضحة في الشعر أو يتأمل الاحساسات البصرية التي يمكن أن تثيراها الصورة في ذهن المتلقي ".

ويقارن بين الشعر والرسم في ثلاثة جوانب :

" ـ أن كلاً من الشاعر والرسام ينقل العالم في أشكال فنية قد تتجاوز الحدود الظاهرية للعالم لكنها لا تخرج عن قوانينه الأساسية تبعاً لفكرة الاحتمال والإمكان الآرسطية. كما أنهما قد ينقلان الواقع كما هو وقد ينقلانه باقبح أو أحسن مما هو عنيه.

ـ أن طريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام في إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته، وأن الشاعر والرسام كل بطريقته الحسية في التقديم وبخاصة في صياغة مادته يمكن أن يحدث تأثيراً في نفوس المتلقين ".

لقد تجاوزت تجارب وابداعات عربية مسألة النقل أو المحاكاة التي ربطت بين الشعر والرسم وأصبح للرسم صورته وبلاغته التي تنبع من تجاوز المحاكاة والنقل.. للتعبير عن الخارجي بالباطني..

.... وعن المرئي باللامرئي ..

إن مسألة الشكل إبداعاً يقول أدونيس تضعنا في مواجهة مباشرة مع الإبداعات المنجزة في ماضينا الشعري ويرى أن الشكل وليد تجربة إجتماعية وقد يكون هذا ما يفسر الرغبة والإرادة في هذا المجتمع للمحافظة على الأشكال الشعرية القديمة حتى عندما يتبنى الشاعر مضمونات جديدة ".

في التشكيل تواجه نفس الإشكالية.. إشكالية التلقي البصرية ولعل التجارب المتجاوزة سعت إلى بناء جديد للوحة العربية الحديثة وهي تنطلق في مثل حالات من الشعر من الإستفادة من منجز قديم قابل للإندماج لعمل جديد...

" إن ما نراه بالحس خصوصاً، هذا الذي يسمى الواقع، كيان لا ثبات له، يعيش حركة متواصلة من التفتت والغياب لابد إذن من أجل رؤية معرفية صحيحة أن نخترقه إلى ما ورائه إلى نواته العميقة حيث تتفجر الحياة وتكمن طاقتها الخلاّقة وليس هذا الواقع نفسه إلا تجهليات وصورا لهذه النواة. فالشيء بحسب الرؤية الشعرية الصوفية ـ يقول إدونيس ـ قابل لكل صورة لا تنتهي صورة، ولا تقوم الصورة ـ التجلي إلا بهذه النواة ".

تتسم لغة الشعر بخمس سمات ينقلها نعيم اليافي :

١ ـ الابتكار والجدة : لا تكرار ولا اجترار.

٢ ـ النضارة : طزاجة اللغة.

٣ ـ الفاعلية النشطة.

٤ ـ الاثارة.

٥ ـ غاية ووسيلة معاً، غاية لها وجودها المستقل ووسيلة كأداة إبلاغ وتوصيل.

" الشعرية هي الحداثة، والحداثة هي الشعرية " كما انها " مجموع المكونات والعلاقات التي تجعل من نص ما نصا شعرياً "..

الشعرية بكل ما حفت به من معانٍ وتفسيرات إلا أنها تبقى تلك

اللحظات الممزوجة بلذة الفعل. وحلو الممارسة وتصاعد تدفق النتيجة.. إنها ذوبان حال المبدع في حالة مبدعة..

إن أعمال عديد من التشكيليين العرب تبدت طافحة بشعريتها المأخوذة من عالم المحاكاة والتقليد إلى عالم الإبداع والخلق.

كانت التجارب المنبثقة عن إنطباعية أوروبية قد عبرت هي الأخرى عن ذاتها.. عن شعريتها الخاصة. فأعمال " نصير شوري " وصفت بشاعريتها وهو يوظف اللون في مشاهده الطبيعية (نصير شوري جعل الشاعرية علاقة لونية محضة يعطيها لكل منظر يرسمه أو موضوع كان هذا الموضوع. وهو قادر عن طريق معالجة اللون بصيغة جديدة إذ تمكن من خلق تناغم معين في الحركة ضمن اللوحة. وذلك اعتماداً على عملية وضع الألوان بحيث توحي للمشاهد بالتناغم عن مسلسلها وفق سلم الألوان ".

وجاءت أعمال يوسف كامل / مصر طافحة بشاعرية المشهد الريفي الذي يتوالد من تراكمات اللون وارتعاشات بعثه على مسطح القماش.. قادماً من تأثيرات إنطباعية متجاوزاً استشراقيتها.

عند محمد ناجي / مصر كان اللون كما يكون الشكل خاصة أعماله التي تستلهم الطبيعة. واعتبر بدر الدين أبو غازي ان " الخطوة الكبرى في حياة ناجي هي رحلته الأثيوبية إلى منابع النيل في أوائل الثلاثينات تلك الصلة التي أطلقت نفسه من قتامة ألوان الشمال وأشاعت في أعماله غناء كانت بعض أنغامه تختفي وراء الخضوع للنظام، ووجدت شاعريته التي كثيراً ما قيدتها القاعدة منطلقاً في الألوان المتوقدة، وتشكيلات الجموع خرجت بالفنان عن القافية التقليدية في التصوير إلى اكتشاف شاعرية

الشكل وتعبيرية اللون " ويتحدث الفنان محمد ناجي عن تجربته "اني آمل في وضع نظرية الروحانية في الفن بعد أن ظهرت في بعض أعمالي الفنية من وحي الفطرة..، ويصف تجربته ورحلته إلى الحبشة "أنني أقدمت على تصوير نماذج وذهني خالٍ من أي فكرة سابقة. إن قدرة هذه الروحانية وحدها هي التي ألهمتني ".... " إذ ليس في الفن وصفات أو طرق تبين كيفية العمل، فالعمل الفني لا يخرج إلى النور إلا نتيجة لانفعالات داخلية لا يمكن، بل يجب الاّ يعهد بها إلى العقل وحده ".

ولعلنا في الأعمال المتفردة للفنان إسماعيل الشيخلي / العراق تلمس بحث الفنان في فضاءات مدينته أو ريفه الخاص وفق تلويناته المنبسطة التي تتهامس عليها عناصره الآدمية مجيناً ورواحاً.

يقول جبرا اباهيم جبرا عن الشيخلي " هناك ضرب من الشاعرية ـ ضرب غنائي صرف، نجده عند اسماعيل الشيخلي. انه يجعل من الوجوه النسائية بعيونها الكحلاء وأفواهها الصغيرة وعباراتها العراقية قصائد رقيقة تتكرر بتنويع متقارب ".

ويرى الناقد عادل كامل أن " هذه النتيجة التي توصل إليها جبرا " وهي حكم نقدي " صحيحة ودقيقة تماماً فاسماعيل الشيخلي يضيف عادل كامل " سعى أن يجدد بالرسم في العراق ومن خلال التعبير العفوي عنده. والذي بلغ درجة الشعر ".. " عند الشيخلي بدائية ورغبة بالتعبير الشعري الحر. ومعنى هذا أنه ترك غريزته الفنية في الإنطلاق والمضي في تجسيد الواقع عبر رؤية إنطباعية المحتوى يعدد عادل كامل فيها " قلب للرؤية الانطباعية في فهم اللون والموضوعات.. –مؤكداً – أنه قصد بالشعر المعنى المجازي. انه استطاع أن يستفيد من الغنائية العربية وأن يحولها إلى رسم ".

فنان عراقي آخر هو خالد الجادر جاءت لقطاته الطبيعية الريفية العراقية وبتلويناته الثرية المستخلصة من انطباعيةَ منفعلة أكثر غنائية في تفاصيل تُحَس أكثر من أن تُرى... تاتي ممزوجة بعفوية متناهية، بحساسيةَ تجاه المشهد الريفي.. " إن خالد الجادر ينتمي إلى عالم الروحانيين أو التأمليين الغيبيين.. إنه على العكس ينتمي إلى عصرنا ؛ فهو كاميرا ذكية، وذكاء هذه الكاميرا كما يرى عادل كامل لا يتأتى عبر اللقطات والتصوير فحسب، وإنما من خلال خلق حالة غنائية تبلغ في عظمتها أن يكون الحزن جزءاً من الطابع الفني لأعماله، هذا الحزن الذي يولِّد لدى المشاهد صدمة سببها الجمال. وسببها الطابع الشعري والغنائي ".

وكان اتجاه الفنان محمد موسى السليم / السعودية الانطباعي في مرحلة مبكرة من تجربته الفنية تعبيراً عن ارتباط بمحيط عبّر عنه من خلال

للمشهر الريفي أو الصحراوي، وبغنىً وكثافة لونية كانت دفقاً من المشاعر نحو مشهده.. لقطته لزهور برية تحاذي صخرة كبيرة.. أو تخيلات تتعانق وتتردد في خيالات الفنان وكانها تنشف عبر مساحاته الأفقية الممتدة امتداد البراري..

اللون مزج من شفاف الروح وعمق العلاقة وحميمتها ونفاذ الابصار.. إنها جملة من المشاعر يفيض بها الفنان الذي عمل فيما بعد على تكريس علاقته الصحراوية بتنظيرات لا تخلو من رهافة فنية / أدبية..

تبين شعرية المشهد عن فنانين عرب آخرين توجهوا إلى

التحديث، والتأسيس لشكل جديد. وتتناول يحاولون من خلاله تجاوز أو مواكبة من سبقهم.

كانت أعمال نوري الراوي / العراق في علاقته بالمشهد الريفي.. والمرأة.. كان الفضاء. وكان المعمار وكان الضوء الذي يخترق الحواجز.. " إن الأعمال الأساسية لنوري الراوي هي التي تصور القرى بخصائصها الشعرية، وبمحتواها النفسي والانساني وهناك مواضيع أخرى في تصوير المرأة والمدينة فإذا اعترفنا أن قرى الراوي هي فكرته الأساسية التي جسدت مشاعره فإن المواضيع الأخرى تكشف عن المحتوى الشعري والشاعري.. أيضاً ".

في الفن التشكيلي التونسي تقدم أعمال الفنان الهادي التركي نموذجاً للشفافية الروحية والطاقة الشعرية التي يمنحها الفنان من ذاته إلى فضاءات لوحته.. فضاءات تكبر وتصغر.. تتعانق وتتباعد.. نلمس من خلالها تأملات فيما وراء هذا الفضاء الذي يشفه بارتعاشات التلوين أو الخطوط التي تنساب من أعلى إلى أسفل.. وكأنها في ديمومة لا تنفك.. ولا تنتهي..

" إن الحياة وراء الصورة. انني أرسم وأواصل الرسم ولكنني - يقول الهادي التركي - أرسم بلغة جديدة تمام الجدّة عليّ، ارسم الإيقاع، ارسم انفجار الضوء، لقد سحق الحس الصورة ".

وتوحي أعمال محمد المليحي / المغرب بشعريتها وتموجات تتصاعد في اتجاهات فضاءاته... وتلوينات تأخذ من السماء زرقتها ومن النار وهجها مثلما من الكون فضاءاته ولا نهايته..

عند حليم جرداق خطوط تتوالد وألوان تتجاذب وتتنافر.. وثنائيات تولد مشهده..

عند جعفر إصلاح / الكويت عناقات وشغوف وعذوبـة وهـو يلـون ويبسط.

عند محمد الرواس / لبنان في نفاذه وتراكيبه.

عند وجدان علي / الأردن وهي تبعث ألوانها المتوهجد في فضاءات صحاريها الشرقية وفضاءاتها.

عند عبدالله الشلتي / السعودية وهو يراكم ألوانه لتشف بعضها، ويبعثها صافية مشعة.

الشعرية في العمل الفني جزء من شخصية وتركيب الفنان قد تتمثل في حياة الفنان وسلوكه وعلاقاته وقد تكون أكثر بروزاً ووضوحاً في مرحلة من حياته الفنية.. قد تساعد ظروف أو حالة ما على ظهورها إنها حالة متقدمة ومتجاوزة في التعامل مع الأشياء والكائنات.. حالة مع الذات.. وإليها.

مع الأشياء

مع المحيط